RÜHMTE MUSIKER

HERMANN U. SCHRADER

JOHANN SEBASTIAN BACH

HESSISCHE VERLAGSANSTALT
VORMALS SCHOTTLAENDER G·M·B·H/BERLIN

BOSTON
UNIVERSITY

Boston University Libraries

Gift
of
H. C. Robbins Landon

H. C. G. Landon
Vienna
23 April, 1947

Berühmte Musiker

Lebens- und Charakterbilder

nebst

Einführung in die Werke der Meister

XVIII

Johann Sebastian Bach

In dieser Sammlung erschienen illustrierte Biographien von:

Brahms von Prof. Dr. H. Reimann
Händel von Prof. Dr. Fritz Volbach
Haydn von Dr. Leopold Schmidt
Loewe von Prof. Dr. Heinr. Bulthaupt
Weber von Dr. H. Gehrmann
Saint-Saëns von Dr. Otto Neitzel
Lortzing von G. R. Kruse
Jensen von A. Niggli
Verdi von Dr. Carlo de Perinello
Joh. Strauß von Rud. Freih. von Procházka
Tschaikowsky von Prof. Iwan Knorr
Marschner von Dr. G. Münzer
Beethoven von Dr. Th. von Frimmel
Schubert von Prof. Rich. Heuberger
u. Prof. Dr. H. Frhr. von der Pfordten
Schumann von Prof. Dr. Hermann Abert
Chopin von Dr. H. Leichtentritt
Mendelssohn-Bartholdy von Dr. E. Wolff
Bach von Prof. Dr. H. Reimann u. B. Schrader
Mozart von Dr. Leopold Schmidt
Wagner von Dr. Richard Batka
Liszt von Bruno Schrader

Joh. Seb. Bach.

Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender) G. m. b. H. Berlin

Johann Sebastian Bach

Von

Heinrich Reimann

Zweite Auflage, neu bearbeitet und erweitert von

Bruno Schrader

COLLECTION LANDON

Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) S. m. b. H.
Berlin

BOSTON UNIVERSITY LIBRARIES

Alle Rechte,
besonders das der Übersetzung,
vorbehalten

Copyright 1921
by Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) G. m. b. H.
Berlin

Buchdruckerei Richard Hahn (H. Otto) in Leipzig

ML
410
B1R3
1921

Vorwort

Wer den Inhalt der folgenden Blätter mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt, wird leicht zur Erkenntnis gelangen, daß es dem Verfasser nicht im entferntesten in den Sinn gekommen ist, auf das große und — wie versichert wird — grundlegende Buch Spittas ein neues Büchlein zu pfropfen. Der Bach-Biographien nach Spitta gibt es genug; aber es fehlt an einer, die auf den gegebenen historischen Fundamenten den Stoff nach seiner ästhetisch-kritischen Seite hin von wesentlich anderen, d. h. freieren Gesichtspunkten aus, als solche bei Spitta zu finden sind, noch einmal durchmustert. Langjährige ausschließliche Beschäftigung mit den Werken Bachs und im Anschlusse daran eine ununterbrochene praktische Tätigkeit auf dem Gesamtgebiete der Bachschen Kunst hatten mich schon vor einem Dezennium zu manchen anderen, und wie ich glaube, neuen Ergebnissen gelangen lassen. Wie sie aus der Praxis entstanden sind, sollen sie auch der „Praxis" dienen und für Musiker und alle, die sich in Bachs Werke einleben wollen, in der Form dieses Buches ein wirklich verläßlicher Wegweiser sein, der zu dem hohen Ziele hinleitet, Bach in seinen Werken zu erkennen, wie er *wirklich* ist, und nicht, wie er nach subjektiver, einseitiger, und oft dilettantischer, ästhetischer Kunstanschauung sein „müßte". Die Grundsätze also, welche für alle Monographien dieser Sammlung maßgebend gewesen sind, sind bei *dieser* dem größten Meister aller Zeiten gewidmeten Schrift mit verdoppelter Gewissenhaftigkeit und Treue beobachtet worden. Und so hoffe ich zuversichtlich, daß die Aufnahme dieses Büchleins überall da keine ungünstige sein wird, wo man nicht Verstand und Gemüt an stolze „Traditionen" engherzig gefesselt hat, sondern für das Schöne, Erhabene und Wahre erglüht und sich begeistert, einerlei ob es den Namen „Bach" oder „Mozart", „Wagner" oder — „Liszt" trägt. Wer den einen dieser großen Namen in den Himmel erhebt, um den andern in den Froschpfuhl zu verdammen, kann sicher nicht den Anspruch erheben, als objektiver Musikforscher zu gelten.

H. Reimann

Vorwort zur zweiten Auflage

Da den Verfasser bei seiner Arbeit der Tod überraschte, hatte der Unterzeichnete den hinterlassenen Torso in der Weise zu ergänzen, daß ein der Sammlung „Berühmte Musiker" angepaßtes Buch dargeboten werden konnte. Dabei mußte bei der zweiten Auflage über das Maß der ersten hinausgegangen werden, so daß nunmehr ungefähr die Hälfte des Textes vom Unterzeichneten herrührt. Er schrieb die folgenden Kapitel: Bach in Leipzig — Die Klavierwerke — Die Werke für Orchester und für Kammermusik — Nach dem Tode. In dem über die Klavierwerke wurde aber Reimanns Ausführung über das Abreisecapriccio übernommen, wohingegen in dem über die Kantaten der zweite, größere Teil (vom Absatze „Man pflegt immer zu beklagen" an) wieder vom Unterzeichneten stammt. Selbiger mußte auch das über die Passionen in dem Teile ergänzen, der von den Messen und Motetten handelt. So konnten nur drei Kapitel (Jugend- und Lehrjahre — Arnstadt usw. — Orgelkompositionen) von Reimanns Hinterlassenschaft gänzlich unberührt übernommen werden.

Auch das Bildermaterial ist in dieser neuen Auflage vermehrt worden. Hier bleibt das Verdienst aber ganz auf Seite der Verlagshandlung.

Schließlich sei der Berliner Staatsbibliothek gedankt, wo Prof. Dr. Wilh. Altmann, der Direktor der musikalischen Abteilung, das Unternehmen mit jener Gefälligkeit unterstützte, die er dort jeder ernstlichen Arbeit erweist.

Berlin, im September 1921

Bruno Schrader

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort 5

Jugend- und Lehrjahre (1685—1703) 9

Arnstadt — Mühlhausen — Weimar — Cöthen (1703—1722) 13

Bach in Leipzig — Sein Tod — Kunst der Fuge und musikalisches Opfer 24

Bachs Orgelkompositionen 33

Die Klavierwerke 46

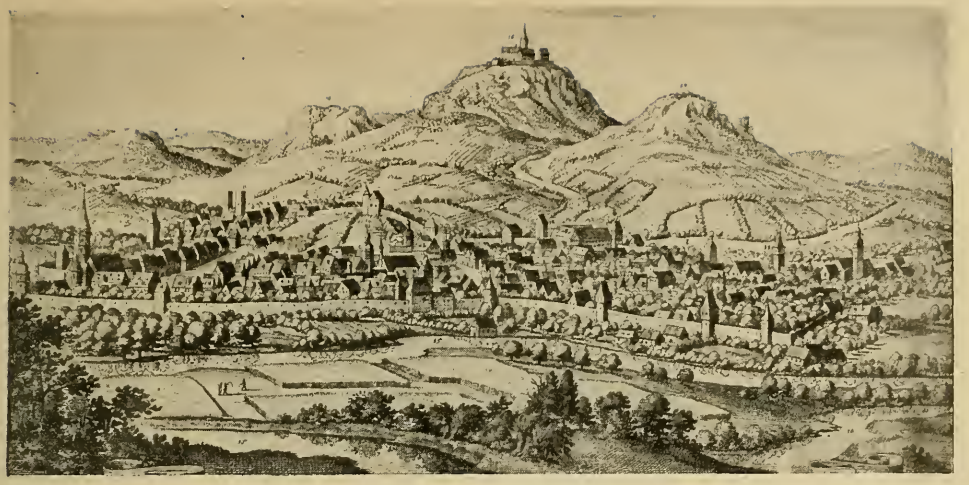
Die Werke für Orchester und für Kammermusik 58

Die Kirchenkantaten und Oratorien — Die weltlichen Kantaten 68

Die Passionen, Messen und Motetten 87

Nach dem Tode — Die Söhne 94

Systematische Übersicht über Joh. Seb. Bachs Werke 109



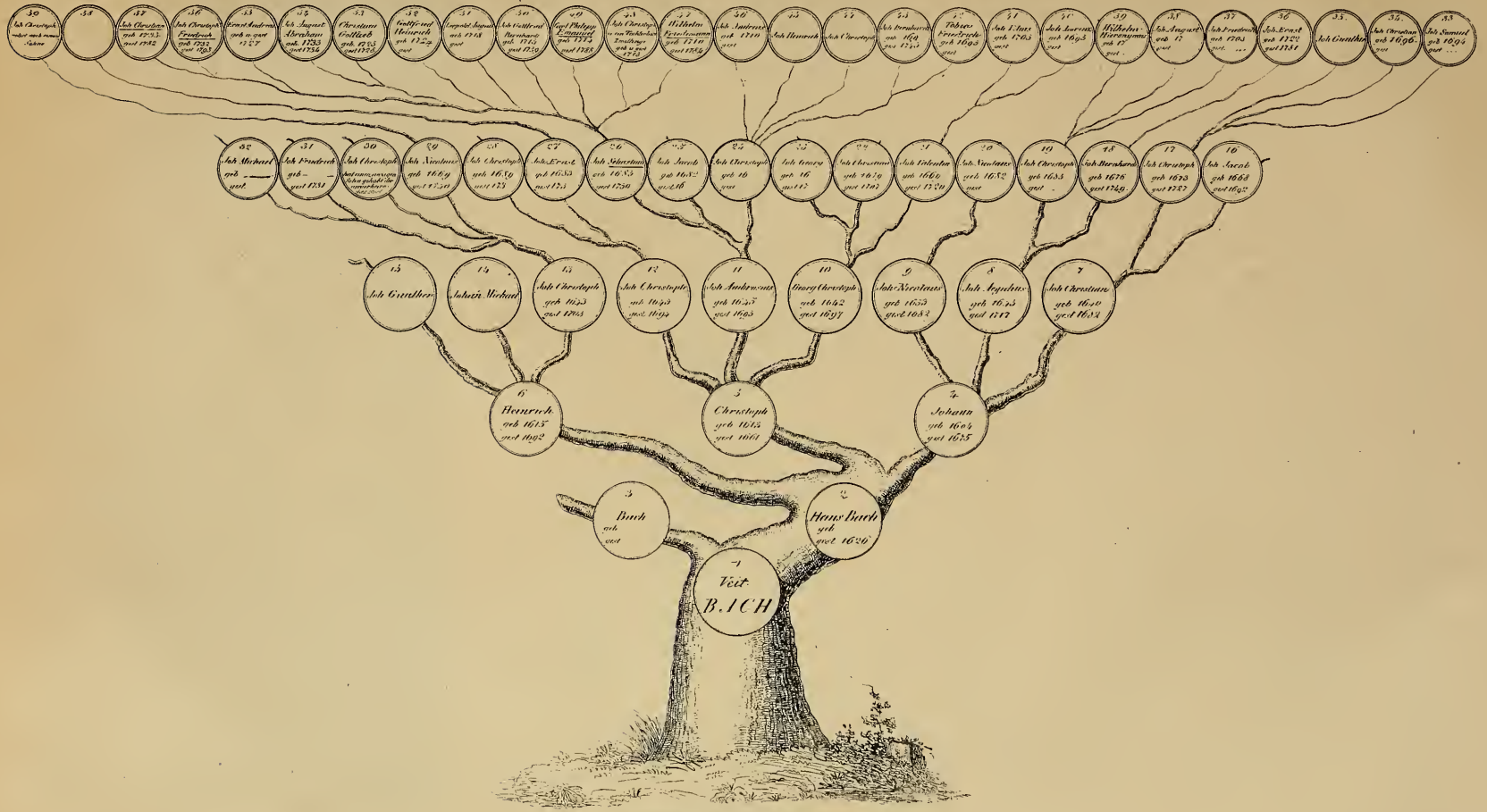
Eisenach

Jugend- und Lehrjahre (1685—1703)

In Eisenach, dem kleinen thüringischen Landstädtchen, das sich malerisch zu Füßen jener sagenberühmten, alten deutschen Kulturstätte der Wartburg dahinzieht, wurde am 21. März 1685 Johann Sebastian Bach geboren. Er gehörte einer alten, wohlangesehenen, über Thüringen und Franken weitverzweigten Familie an, deren Mitglieder seit ca. 1520 fast ausnahmslos aus „Kunstpfeifern", also Musikern von Fach bestanden und allenthalben — wie in Arnstadt, Gotha, Schweinfurt, Meiningen, Erfurt, Ohrdruf, Schwarzburg — Stellungen als Ratsmusikanten, Obertürmer, Organisten bekleideten oder das Gewerbe der Instrumentenbauer betrieben. Seit etwa der dritten Generation vor dem großen Johann Sebastian führten fast alle den Vornamen Johann, gewissermaßen als ein äußeres Merkzeichen für das unter ihnen besonders stark ausgeprägte Gefühl der inneren Familienzusammengehörigkeit. So waren denn auch Heiraten unter den Verschwägerten der Familie sehr häufig, und im besondern wird als Kuriosum erzählt, daß Johann Sebastians Vater, Johann Ambrosius, seinem Zwillingsbruder, Johann Christoph in Arnstadt, nicht bloß an Aussehen und Gestalt zum Verwechseln ähnlich war, sondern auch an Charakter und Geistesgaben, insonderheit musikalischen, ganz merkwürdig glich. Wurde einer dieser Zwillingsbrüder krank, so erkrankte auch der andere und als Johann Christoph starb, folgte nach etwa anderthalb Jahren (1695) auch Johann Ambrosius, der Vater Johann Sebastians.

Seit 1671, also 24 Jahre, hatte er in Eisenach als Ratsmusikant — er spielte die Bratsche — gewirkt; seine Gattin Elisabeth, geb. Lämmerhirt, hatte ihm sechs Söhne und zwei Töchter geboren und 1694 das Zeitliche gesegnet. Kaum sieben Monate nach dem Tode seiner Gattin schloß Johann Ambrosius, dem Familienbrauch folgend, ein neues Ehebündnis, das er jedoch nur wenige Wochen überleben sollte, denn er starb wie angegeben.

Dem ältesten der überlebenden Söhne Johann Ambrosius', Johann Christoph (geb. 1671), fiel nun die Sorge um den damals zehnjährigen jüngsten Sproß der Fa-

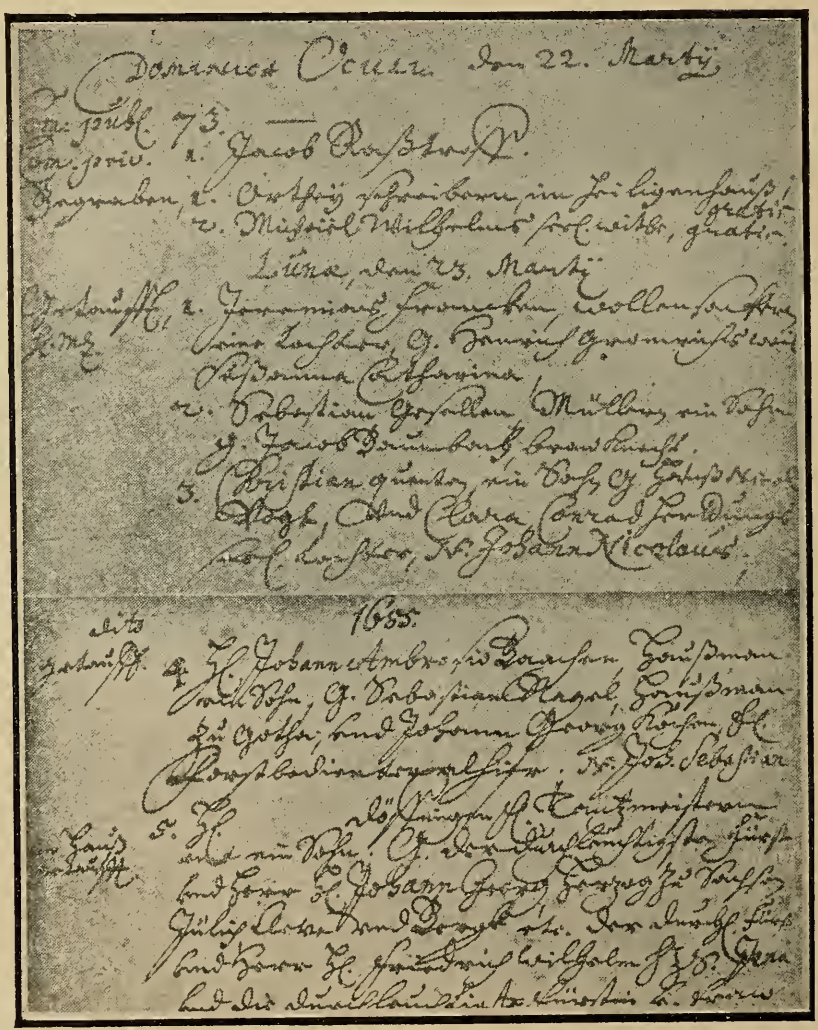


Stammbaum der Familie Bach

milie, um Johann Sebastian anheim. Johann Christoph hatte Pachelbels Unterricht genossen und war Organist in Ohrdruf. Dorthin in das Haus seines ältesten Bruders kam nun Johann Sebastian. Er trat in die Quarta des Lyzeums ein und gehörte hier nicht bloß zu den jüngsten, sondern auch zu den besten Schülern seiner jeweiligen Klasse, bis er, ehe noch das Lyzeum vollständig absolviert war, im März 1700 die Anstalt verließ und nach Lüneburg übersiedelte. Dieses vorzeitige Verlassen des Lyzeums vor dessen vollkommener Absolvierung ist auffällig. Fast scheint es, als ob die kärglichen häuslichen Verhältnisse seines Bruders, vielleicht auch dessen etwas alterstolzes, herbes Verfahren gegen den jungen Sebastian diesen zu jenem Entschlusse bestimmt hätten. Bekannt ist die Erzählung von Johann Christophs Notenheft, das Kompositionen Pachelbels, Frobergers, Kerlls und anderer Meister enthielt und den Gegenstand glühendster Sehnsucht Johann Sebastians bildete, aber von dem älteren Bruder mit peinlichster Sorgfalt gehütet wurde. Trotzdem gelang es, den köstlichen Schatz aus dem mit einem Gitter versehenen, verschlossenen Schranke zu entnehmen und die herrlichen Orgelstücke heimlich — in mondhellen Nächten — zum Teil abzuschreiben, bis der Bruder den „Frevel" entdeckte. Diese bekannte Anekdote beweist jedenfalls, daß auf Sebastian im Hause seines Bruders ein gewisser Druck und Zwang lastete, der seinem Kunsteifer hemmend entgegentrat. Davon wollte, mußte er sich befreien; und so erklärt sich denn auch jener den starken und festen Charakter Sebastians bereits deutlichst ankündigende Entschluß, nach Lüneburg zu gehen, vom Bruder unabhängig auf eigenen Füßen zu stehen und sich selbst seine Zukunft zu schmieden. Dazu kam, daß der Junge auch wirtschaftlich überflüssig wurde, weil sich der Hausstand des Bruders immer mehr vergrößerte. So zog er mit seinem Freunde Erdmann frohgemut nach Lüneburg. An der dortigen Michaeliskirche, wo er nunmehr „Mettenschüler" wurde, stand die Kirchenmusik in hoher Blüte, und auch der Organist dieses Gotteshauses, Löw, ein Freund Heinrich Schützens, galt als ein gar tüchtiger Meister. An der Johanniskirche wirkte im gleichen Amt Georg Böhm, ein Schüler des großen würdigen Hamburger Musikers Adam Reinken, und selbst ein feinsinniger, sehr gewandter Künstler. Zweifellos wurde durch Böhm Bachs Aufmerksamkeit auf Reinken gelenkt, und so unternahm denn der junge Michaelisschüler und Künstler wiederholt von Lüneburg Fußreisen nach Hamburg, um Reinken spielen zu hören. Dieser Meister selbst repräsentiert aber einen der letzten und bedeutendsten Ausläufer der altholländischen Meisterschule Sweelincks, und so geschah es, daß sich in Johann Sebastian Bach die Vertreter zweier verschiedenen Richtungen der Orgelkunst berührten: der süddeutschen bzw. thüringischen durch Pachelbel,

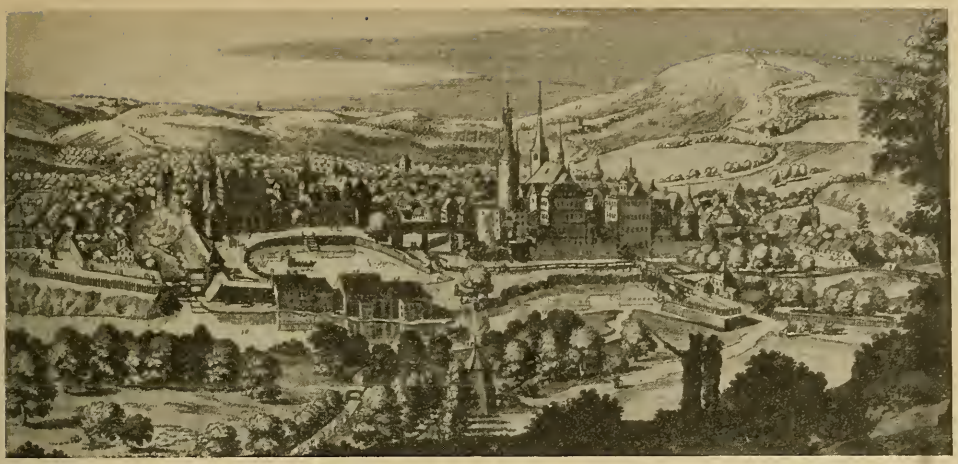
Johann Ambrosius Bach

den Erfurter und später Nürnberger Meister und Lehrer Johann Christophs, und der norddeutschen durch Reinken, dem sich später noch der Einfluß des aus derselben Schule stammenden Lübecker Organisten Buxtehude zugesellte. Beide Richtungen strömen, wie erwähnt, in Johann Sebastian Bach zusammen und gelangen in ihm zu einem universalen und in der Geschichte des Orgelspiels nie wieder erreichten — und auch wohl



Eintragung über Joh. Seb. Bachs Taufe im Kirchenbuch

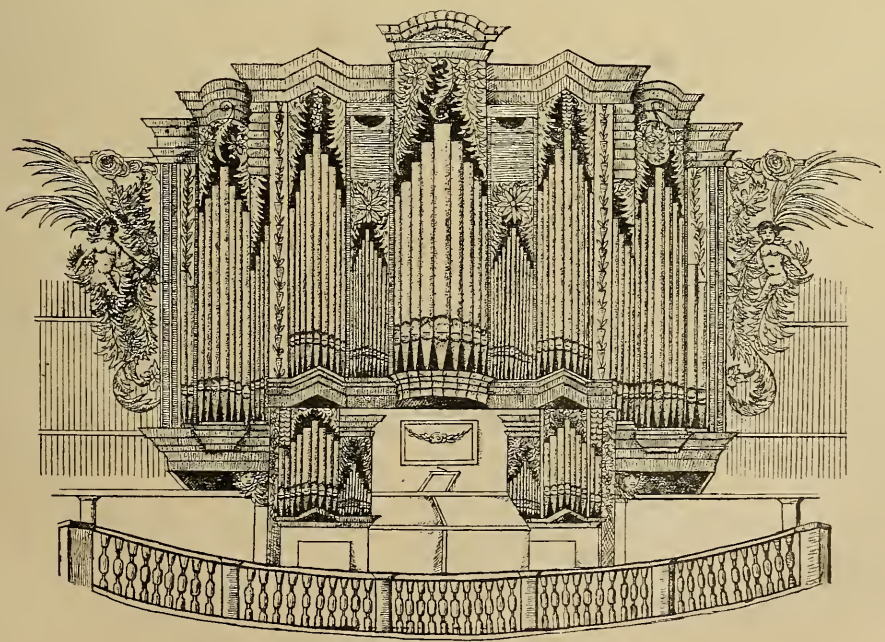
nie wieder erreichbaren — Höhepunkte. Andere Anregungen holte sich der junge Bach in Celle, wo er mit der französischen Kunst in Berührung kam. Der dortige Herzog Georg Wilhelm von Braunschweig hatte eine Hugenottin zur Gemahlin und einen französischen Hofstaat. So bestand auch die Kapelle überwiegend aus Franzosen, wie auch die Hoforganistenstelle mit einem solchen besetzt war. Möglich, daß der junge Bach dort gelegentlich mitspielen durfte.



Weimar

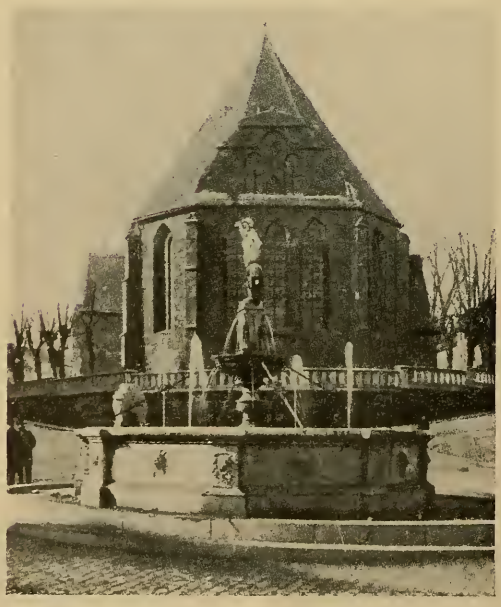
Arnstadt — Mühlhausen — Weimar — Cöthen (1703—1722)

Die Michaelisschule in Lüneburg wurde 1703 absolviert, aber zum Studium auf der Universität fehlten Bach die Mittel. Kurz entschlossen nahm er, da er auf der Violine ebenso tüchtig wie auf der Orgel war, eine Stelle in der Privatkapelle des jungen Prinzen Johann Ernst von Weimar, Bruder des regierenden Herzogs, als Violinist an, bis kurze Zeit darauf ein ehrenvoller Ruf den damals 18jährigen als Or-



Bachs Orgel in der Neuen Kirche in Arnstadt

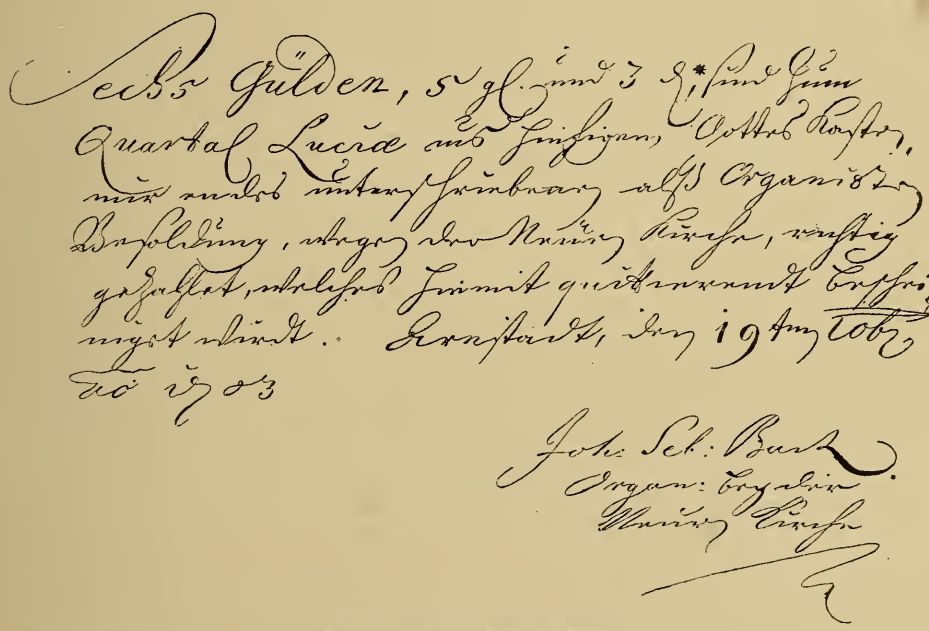
ganisten an die neue Kirche in Arnstadt führte. Eifrigste Studien und fortgesetzte Übungen auf seinem Lieblingsinstrument beschäftigten ihn hier vollständig und erweckten in ihm den sehnlichsten Wunsch, den Lübecker Meister Buxtehude zu hören und von ihm zu lernen. Er erhielt zu diesem Zwecke einen vierwöchentlichen Urlaub und wanderte nach Lübeck. Buxtehudes Art und seine hohe Meisterschaft gewann einen tiefgehenden Einfluß auf Bach und fesselte ihn dergestalt, daß er — Arnstadt ganz vergaß, seinen Urlaub um das vierfache überschritt und deshalb in argen Zwiespalt mit dem Arnstädter Konsistorium geriet. Überhaupt war man mit seiner Art die Orgel zu traktieren, wegen der vielen neuen und „wunderlichen Variationes" und der vielen „fremden Töne", die er „eingemischet und dadurch die Gemeinde confundiret", gar nicht recht zufrieden Und täuscht man sich nicht, so scheint die Klage des Arnstädter Konsistoriums nicht ganz unbegründet gewesen zu sein. Bach „kolorierte" damals ungemein viel. Das zeigen fast alle seine Erstlings-Kompositionen für Orgel — Präludien, Tokkaten wie Orgelchoräle. Seine Harmonien aber sind — wie z. B. die Partite über „O Gott, du frommer Gott", „das kleine harmonische Labyrinth", lauter Jugendkompositionen, beweisen — höchst überraschend und zum mindesten seltsam. Für die damalige Zeit und die Ohren der biederen Arnstädter aber waren sie jedenfalls unerträglich. Wie die Verhältnisse nun lagen, schien es ihm am geratensten, sich eine andere Stelle zu suchen. Er fand sie in Mühlhausen an der Kirche Sankt Blasii. Gleich nach der Übersiedlung in seine neue Heimat gründete er sich eine Häuslichkeit, indem er Johann Michael Bachs (Stammb. 14) jüngste Tochter Maria Barbara, also seine Base heimführte. Mühlhausen, die Stadt, wo Johann Eccard, Johann Rudolf und Johann Georg Ahle gewirkt hatten, war damals ein musikalisch sehr regsamer Ort. Obwohl nur zum Organistendienst verpflichtet, wollte Bach doch in seinem Bestreben, die kirchliche Kunst zu fördern, nicht hinter seinen ruhmvollen Vorgängern zurückbleiben. Noch heute besitzen wir ein merkwürdiges Denkmal dessen, was er erstrebte, in Gestalt der für die Ratswahl in Mühlhausen am 4. Februar 1708 geschriebenen Kantate (Nr. 71): „Gott ist mein König." Es ist keine Kirchenkantate; der Choral steht deshalb noch nicht im Mittelpunkte des Ganzen, wiewohl er nicht fehlt; der 2. Satz (Aria) bringt eine Durchführung einer Bachschen Lieblingsmelodie: „O Gott, du frommer Gott" zu einem Tenorsolo; aber welche Formgewandtheit, welche tiefe Durchdringung des poetischen Stoffes mit echt musikalischem Geiste, welche Kühnheit in der Anwendung der Mittel, welch geniale Züge in der Gesamtanlage des Werkes im einzelnen! Wenn am Schlusse des „Coro pleno": „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turtel-



Die neue Kirche in Arnstadt

tauben" alle vier Stimmen sich im Einklange zu der eintönigen Melodie auf die drei Töne c—des—c—b—c vereinigen, so ist damit der Eindruck des Angstvollen, Schaurigen in geradezu packender Weise getroffen.

Aber Bachs Bemühungen, die kirchliche Kunst in Mühlhausen zu fördern, stellte sich der Pietismus seines geistlichen Vorgesetzten hindernd in den Weg. Des älteren (Johann Rudolf) wie des jüngeren (Johann Georg) Ahle „geistliche Arie" mit Instrumentalritornellen am Anfang und am Ende, also in der schlichtesten Form, war die Musik nach dem Herzen der Pietisten in und außerhalb Mühlhausens. Das war nun freilich ein allzuenges Gebiet für Bachs allumfassendes Genie. Dazu kam, daß Bachs Familientraditionen, der Geist im Ohrdrufer Lyzeum, seine Umgebung in Arnstadt nichts weniger als dem Pietismus zugeneigt gewesen waren. Aber nicht bloß der Künstler, der durch



Handschrift Bachs aus der Arnstädter Zeit

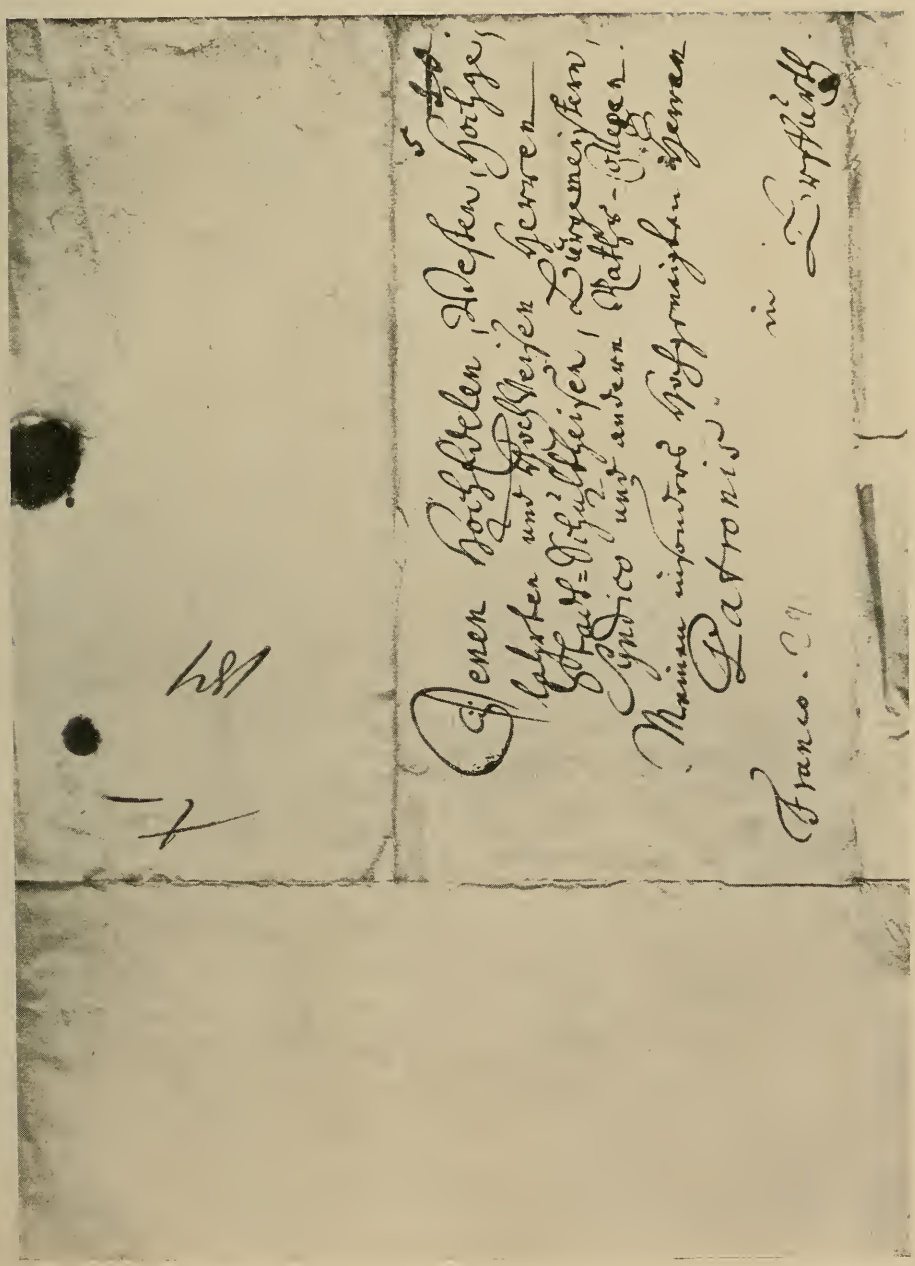
jene Richtung in der Entfaltung seiner Kraft gehindert wurde, sondern auch der Mensch fühlte sich in seiner Umgebung zu Mühlhausen nicht recht wohl. Den Pietisten war diese neue „Kirchenkantate", in welcher sich die künstlerischen Kräfte freier regten und in welche Formen der dramatischen Musik aufgenommen waren, ein Greuel. Mit dem Inhalt der Oper verdammte man deren „Formen", also das ganz und gar Äußerliche und Unwesentliche derselben, und die weitere Konsequenz hätte schließlich wohl dazu führen müssen, auch die gesamte Musik und damit alle und jede Kunst aus der Kirche zu verbannen. Denn auch die „Motette", in der Weise wie sie Eccard geschaffen, und die „Arie" Ahles stammten aus einer ganz und gar weltlichen Form: dem Liede. Ja, ihre Urbilder aus dem 16. Jahrhundert, die zahlreichen, kunstvoll gesetzten Liedersammlungen, waren sehr oft noch viel schlimmer als weltlich, viel frivoler und sinnlicher als je ein Recitativ oder eine Opernpartie in jener Zeit gewesen sind. Mit dieser Art zelotischen Pietismus ließ sich nicht paktieren — und das war für Bach das betrübendste.

Denn in seinem Innern lebte und webte trotz allem manches, was ihn dem Pietismus näherte. So inbrünstig wie die Pietisten versenkte auch er sich in die Bibelworte, und seine Kunst entfaltete sich nie edler, freier und schöner, als wenn sie im Sinne Speners von der Freudigkeit des Sterbens, von der Wonne der Seele und ihrer Vereinigung mit Christus durch den Tod des Leibes singen und jubilieren konnte. Aber er sah, daß er „ohne Verdrießlichkeit anderer" seine schönen und großen Pläne nicht ausführen konnte, und deshalb wandte er sich wieder nach Weimar, zum großen Leidwesen des Mühlhausener Rats, der Bach als Mensch wie als Künstler hochschätzte.

In Weimar wirkte er als „Hoforganist" und „Kammermusikus" neun volle Jahre in den glücklichsten Verhältnissen. Die Sonne Weimars, die zwei Jahrhunderte lang soviel Großem und Größtem leuchten sollte, war damals bereits in dem kirchlich gesinnten, aber dem Pietismus feindlichen Herzog Wilhelm Ernst aufgegangen. Als Bach nach Weimar kam, war der Fürst 46 Jahre alt. Die Sorge um das Kirchen- und Schulwesen seines Landes, die Förderung der Wissenschaften und insbesondere der kirchlichen Kunst betrachtete er als die Hauptaufgabe seines fürstlichen Amtes. Er legte den Grund zur Weimarischen Bibliothek und ließ im Jahre 1696, mehr dem Zuge der Zeit als der eigenen Neigung folgend, ein Opernhaus erbauen. Sein Hauptinteresse blieb indessen der Kirchenmusik zugewandt, und Bachs herrliche Kunst gerade auf diesem Gebiete sich immer größer und schöner entfalten zu sehen, war seine höchste Lebensfreude. Für den jungen Meister aber war die Gunst des Fürsten ein besonderer Antrieb zu einer außerordentlich reichen Tätigkeit, zunächst auf dem Gebiet der Orgelmusik.

„Hier in Weimar", so berichtet Bachs Schüler Mizler, „hat er die meisten seiner Orgelstücke gesetzt." Von ihnen müßte also jetzt hier die Rede sein. Allein bei der großen Schwierigkeit, die es macht, die chronologische Folge der einzelnen Orgelkompositionen wie der Werke Bachs überhaupt mit Sicherheit zu fixieren und in jedem einzelnen Falle zu entscheiden, was er in Arnstadt, Weimar, Cöthen oder Leipzig geschrieben habe, ziehen wir vor, die Werke des Meisters nach den einzelnen Gruppen gesondert, jedesmal im Zusammenhange zu behandeln.

Nun war aber Bach in Weimar nicht bloß als Hoforganist, sondern auch als „Kammermusikus" und (seit 1714) sogar als Konzertmeister mit erhöhtem Gehalt angestellt, und des Herzogs höchst talentvoller und auch als Komponist gar nicht unbedeutender Bruder Johann Ernst, der Bach bereits 1703 in seine Privatkapelle berufen hatte, ist gewiß direkt oder indirekt Veranlassung gewesen, daß Bach sich die Formen der italischen Kammermusik gründlichst zu eigen machte und zu eigenen Schöpfungen auf diesem Gebiete verwertete. Auch von all diesen zahlreichen hier in Weimar, namentlich aber später in Cöthen verfaßten Werken wird besser im Zusammenhange gehandelt werden. Nicht minder von den „Kirchenkantaten" in jener neueren, die Formen der italischen Musik, also Recitative, Arien, Duette, Terzette, Instrumentalsymphonien und Chöre enthaltenden Art, die Bach nach dem Vorgange Keisers, Mattheſons, Telemanns annahm, aber dadurch gänzlich reformierte und zu einer ungeahnten Höhe brachte, daß er den „Choral" in der einfachen wie in der kunstvoll behandelten Form zum ersten und wichtigsten Bestandteile, zum Zentral- und Brennpunkte dieser religiösen Musik machte und dieselbe damit zur reinsten und idealsten „Kirchenmusik" erhob. Unter den Kirchenkantaten, die mit Sicherheit in die Weimarer Periode fallen, ragt der Actus tragicus („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit") bereits als ein Höhepunkt im ge-



Brief Joh. Seb. Bachs an den Erfurter Magistrat

Hochedle, Veste und Hochgelahrte,
auch Hochweise Herren;

Insonders Hochgeehrteste Herren Patroni

Dem Hochedl. ist albereit bekant, welcher
gestalt ich und mein Bruder, Joh: Jacob
Bach (so in Königl: Schwedischen Diensten
ist) Miterben bey der Lemmerhirtischen
Verlassenschafft seynd. Weil ich nun eüsser-
lich vernehme, daß die andern Herrn Miterben
gesinnet seyn, einen process über solche
Verlassenschafft anzuspinnen, gleich wohl aber
mir und meinem abwesenden Bruder
damit nicht gedienet ist, indeme nicht ge-
sinnet bin das Lemmerhirtische Testament
rechtlich anzufechten; sondern mit deme
zufrieden bin, was mir und meinem Bruder
darinne gegönnet und verordnet worden,
maßen ich vor mich und sub cautione
rati nomine meines Bruders hiermit
allen process-Vesen Krafft dieses re-

190

nuncüret und mit gewöhnlicher protestation
verwahret haben will: So habe diesem nach
es vor nöthig erachtet, solches an Ew:
Hochedl: Dienstl: zu eröffnen, mit ge-
horsamster bitte, diese meine respective
renunciation und protestation hoch-
geneigt anzunehmen, und die mir und
meinem Bruder noch zu kommenden Erb-
schafts quotas, so wohl von deme, was al-
bereit in deposito liegen als was noch
künfftig deponiret werden möchte, hoch-
gütigst abfolgen zu lassen, welche hohe
Faveur ich mit ergebensten Dancke
erkenne und dafür beharre

Ew: Hochedl:

Lötsen. d. 15. Martii
ao: 1722.

ergebenster Diener
Joh: Sebast: Bach
[illegible] Anhalt [illegible]
[illegible] Capellen

samten künstlerischen Schaffen Bachs überhaupt hervor. Ein besonders ergreifender Trauerfall, der Bach tief bewegte, muß es gewesen sein, der ihn zu diesem einzig erhabenen und unbegreiflich herrlichen Wunderwerke begeistert hat — das scheint mir zweifellos. Und so vermute ich denn, daß des Bach befreundeten Herzogs Johann Ernst († 1715) Ableben der Anlaß für die Komposition des Actus tragicus gewesen sein mag.*) Mit dieser Vermutung stimmt die Tatsache überein, daß der regierende Herzog Wilhelm Ernst 1715 — also im Todesjahre Johann Ernsts — die Anordnung traf, daß in der Schloßkirche regelmäßig allwöchentlich eine „Kirchenmusik" nach Art der Neumeisterschen Kirchenkantaten in Hamburg stattfände. Bach war, wie wir bereits aus seinen Mühlhauser Erlebnissen wissen, ein entschiedener Anhänger der von dem Pastor der Jacobikirche in Hamburg, Erdmann Neumeister, begründeten und von den Pietisten so streng verurteilten Kantatenform. Für ihn und seine eigenste innerste Begabung konnte nichts erwünschter sein, als jene Bestimmung des Herzogs, die bereits Ostern 1715 zur Tat wurde.

Es traf sich nämlich gut, daß ein Textdichter für diese Kantaten in Weimar lebte: der Sekretär des Oberkonsistoriums und Bibliothekar des Herzogs Salomo Franck († 1725), ein Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft" und ein Dichter im Sinne und Geiste Erdmann Neumeisters, voll wahrer, edler, zumeist sanfter Empfindung und in seinen dichterischen Formen ohne Tadel. Aus dem ersten Jahrgange 1715/16 der Franckschen Kantaten (Evangelisches Andachtsopfer, Weimar o. J.) hat Bach — ungewiß ob bereits in Weimar, wie Spitta annimmt — neue Kantaten komponiert. Auch an Gelegenheit zur Komposition weltlicher Kantaten fehlte es nicht. Ein solches Gelegenheitsstück schuf Francks und Bachs gemeinsame Tätigkeit zur Feier eines großen Kampff-Jagen, das zu Ehren des Geburtstages des dem Herzog Wilhelm Ernst befreundeten Fürsten Christian von Weißenfels veranstaltet wurde. Die Kantate in mythologisch-allegorischer Form („Diana, Endymion, Pan und Pales") ist dadurch bemerkenswert geworden, daß eine Arie des Pales, allerdings in starker Umarbeitung und Erweiterung, in die Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebet" aufgenommen wurde. Es ist das allgemein bekannte, leider zumeist in arger Verstümmelung vorgetragene Stück „Mein gläubiges Herze".

Im übrigen verlief das Leben am Hofe zu Weimar in stiller Einförmigkeit. Einige Abwechslung brachten die Kunstreisen, die der junge Meister in der Regel zur Herbstzeit unternahm. So spielte er (1714?) in Kassel vor dem Erbprinzen Friedrich, den er so begeisterte, daß er einen kostbaren Ring vom Finger zog und dem Wundermanne schenkte**). Bald darauf wurde er nach Halle berufen, wo in der Liebfrauenkirche eine neue große Orgel von 63 Stimmen gebaut werden sollte. Bachs Kunst als Orgel- und Kantatenkomponist, nicht minder seine Persönlichkeit übten hier eine so starke Wirkung aus, daß man sich bemühte, ihn als Nachfolger Zachaus — des Lehrers Händels — für das Organistenamt an jener Kirche zu gewinnen. Allein unangenehme Vorkommnisse nötigten Bach, energisch abzulehnen. Nichtsdestoweniger finden wir ihn alsbald, d. h. nach Vollendung des Orgelbaues, wiederum behufs Prüfung und Abnahme der

*) Die Quelle hierfür ist eine Programmabhandlung Const. Bellermanns, Rektors zu Minden, v. Jahre 1743.

**) Pirros Vermutung (Bach-Biogr. S. 76), daß Bach dem Erbprinzen die C-Dur-Tokkata vorgespielt habe, ist grundlos.

Orgel in Halle. Anfang Dezember 1714 besuchte er zum ersten Male Leipzig, die Stätte seiner späteren und eigentlichsten Wirksamkeit. Im Gottesdienste spielte er daselbst zu allgemeinster Erbauung die Orgel; zugleich brachte er bei dieser Gelegenheit eine für diesen Besuch in Leipzig komponierte Kantate: „Nun komm, der Heiden Heiland" zur Aufführung. Wahrscheinlich 1716 machte er einen Besuch am Hofe des kunstsinnigen Herzogs Ernst Ludwig von Meiningen. Ein entfernter Verwandter Bachs, Johann Ludwig Bach, ein Künstler von hoher Begabung, war hier Hofkapellmeister. Am glänzendsten aber gestaltete sich eine 1717 nach Dresden unternommene Kunstreise. Hier, am Hofe Friedrich Augusts I., machte ein französischer Orgelmeister Jean Louis Marchand viel von sich reden, und seine Tüchtigkeit gab tatsächlich, wie dies seine in neuester Zeit bekannt gewordenen Orgelwerke beweisen, allen Grund dazu. Bachs Freunde am Dresdener Hofe brachten es nun dahin, daß Bach sich entschloß, den Franzosen zu einem Wettstreite herauszufordern. Jeder von beiden sollte sich bereit erklären, eine beliebige Aufgabe, die der andere ihm stellte, zu lösen. Der Tag des Wettkampfes erschien, allein Marchand, der jedenfalls inzwischen Gelegenheit gehabt hatte, Bach zu hören, entzog sich durch seine heimliche Abreise einer demütigenden Niederlage, die er, in richtiger Schätzung der Überlegenheit Bachs, als unvermeidlich erkannte.

Louis Marchand
(1669—1732)

Ein Jahr vor diesem Dresdner „Ereignis" — 1716 — war der Weimarsche Hofkapellmeister Drese gestorben und Bach hatte wohlbegründete Ansprüche, dessen Nachfolger zu werden. Allein Dreses Sohn, ein ganz unbedeutender Musiker, erhielt die Stelle. Mit Recht muß das unsern Meister tief verdrossen haben, und so folgte er denn freudig einer Berufung als Kapellmeister an den Hof des damals etwa vierundzwanzigjährigen Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen, wo er seine Stelle Weihnachten 1717 antrat. Allerdings hatte es zuvor in Weimar Reibereien gegeben: Bach setzte seinem fürstlichen Herrn nämlich derartig subordinationswidrig mit seinen Entlassungsgesuchen zu, daß er vor ihrer Gewährung auf einige Wochen in Arrest gesteckt wurde.

Die fünf Jahre, welche Bach in Cöthen zubrachte (1717—1722) sind die einzige Zeit seines Lebens, in denen er „von Amts wegen" keinen Kirchendienst zu verrichten hatte. Cöthen war streng reformiert, also ein absolut ungünstiger Boden für kirchenmusikalische Bestrebungen, und die Schloßorgel, ein Instrument von 13 Stimmen, gänzlich ungenügend. Aber der Fürst, auch in seinem Äußeren eine ideale Erscheinung und durch Reisen in jeglicher edlen Kunst gebildet, liebte vor allem die Kammermusik. Er spielte selbst Klavier und einige Streichinstrumente und verfügte über eine annehmbare Baßstimme. Und so bot denn der intime, kleine Kreis, den Leopold um sich zu künstlerischen Zwecken versammelte, unserem jungen Meister eine ganz neue Welt. In kurzer Zeit sollte sie sich — dank der genialen Tätigkeit Bachs — zu einem großen Universum der Kammermusik erweitern! Zwar wurde die Orgelmusik nicht ganz vernachlässigt,

Orgel = Büchlein

Worinne einem anfahenden Organisten
Anleitung gegeben wird, auff allerhand
Art einen Choral Vorzuspielen, an-
bey auch sich im Pedal Studio zu habi-
litiren, indem in solchen darinne
befindlichen Choralen das Pedal
gantz obligat tractiret wird
Dem Höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nechsten, draus sich zu belehren.

Autore
Johanne Sebast. Bach
p. t. Capellæ Magistro
S. P. R. Anhaltini-
Cothenicensis.

Handschrift des Titels für das Orgelbüchlein

das beweist die von Cöthen aus besorgte Herausgabe des „Orgelbüchleins", jener berühmten Sammlung Orgelchoräle; aber im wesentlichen beschränkte sich sein Schaffen auf das Gebiet der Kammermusik. An Stelle der Orgel trat als Ersatz das Klavier; und wenn Bach für dieses Instrument weiter nichts in Cöthen geschaffen hätte, als den ersten Teil des „Wohltemperierten", so wäre das schon viel und groß genug für alle Zeiten. Aber außer dem „Wohltemperierten" wurden noch zahlreiche andere Werke

Leopold, Fürst zu Anhalt-Cöthen

für Klavier, Violine, Gambe, Violoncell, für einzelne Blasinstrumente (Flöte) und für Orchester komponiert. Unter letzteren seien vorläufig hier nur die „Brandenburgischen Konzerte" erwähnt. An Gesangskompositionen gehört mit Bestimmtheit eine Serenade zum Geburtsfeste des Fürsten in die Cöthener Zeit. Sie ist für Sopran und Baß, nebst Streichorchester, Cembalo, zwei Flöten und Fagott geschrieben und später in umgearbeiteter Gestalt zu einer Pfingstkantate („Erhöhtes Fleisch und Blut") benutzt worden. Von Cöthen aus kam Bach wiederum nach Leipzig behufs Abnahme und Prüfung der Orgel in der Pauliner-Kirche (Ende 1717); im folgenden Jahre nach Halle, wo er seinen großen Kunstgenossen Georg Friedrich Händel zu sehen hoffte. Aber Händel war bereits abgereist. Ist damit auch noch keineswegs erwiesen, daß Händel es absichtlich vermieden habe, mit Bach zusammenzutreffen, so gibt doch die Tatsache, daß der große und verwöhnte Londoner Meister im folgenden Jahre (1719)

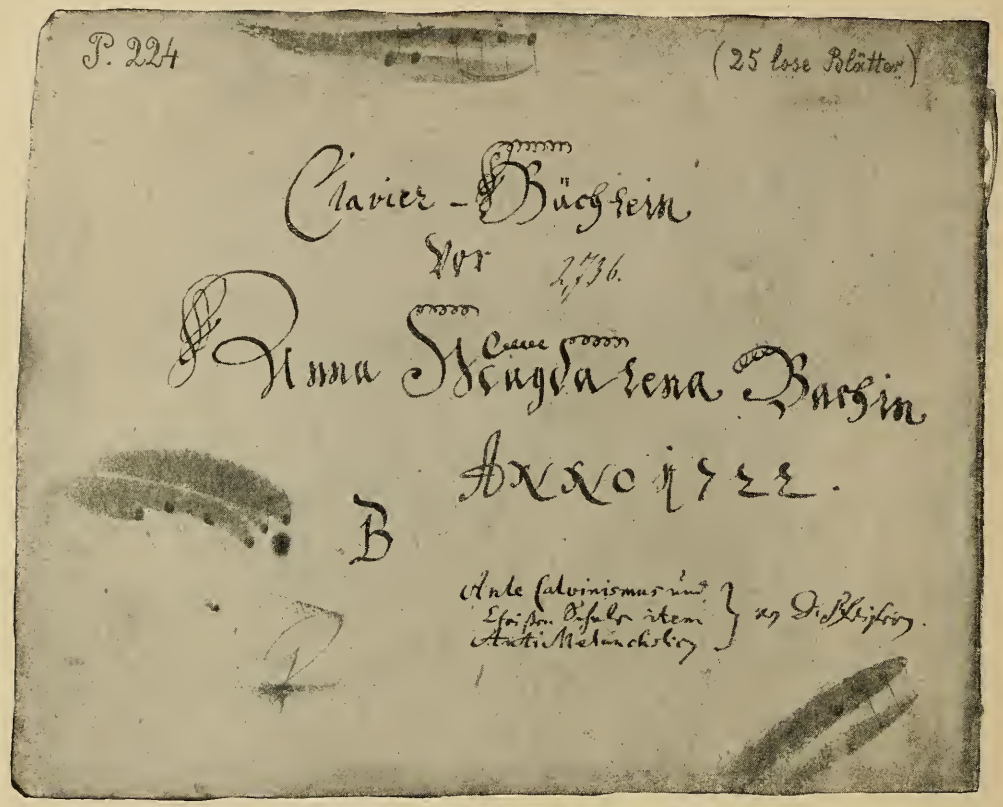
volle acht Monate in Deutschland und zwar in nächster Nähe Bachs, in Halle und Dresden, zubrachte, ohne selbst den Wunsch zu haben, Bach zu sehen oder dessen Besuch in Halle zu erwidern, manches zu denken. Sicher ist wohl, daß damals Bachs Ruhm noch nicht soweit in die Ferne reichte, daß man in London darauf aufmerksam geworden wäre. Dagegen konnte Bach wohl von Händel wissen, der bereits als europäische Größe galt*). Zu seinem Cöthener Fürsten stand Bach in einem so nahen, freundschaftlichen Verhältnisse, daß Leopold seinen Kapellmeister selbst auf Reisen nicht missen mochte. Als beide einst, im Juli 1720, von einem Aufenthalte in Karlsbad zurückkehrten, fand Bach seine treue Ehegenossin Maria Barbara, die er frisch und kerngesund verlassen hatte, nicht mehr am Leben. Welchen Schmerz er über diesen unvermuteten Schicksalsschlag empfand, hat sein zweiter Sohn Philipp Emanuel uns in schlichten, aber ergreifenden Worten geschildert. Es ist fast, als wenn mit diesem Ereignisse die Wahl eines Kantatentextes für einen geplanten Besuch in Hamburg in einigem Zusammenhange stünde: „Wer sich selbst erhöht, wird erniedrigt, und wer sich selbst erniedrigt, wird erhöht werden." Wenigstens finden wir hier (ähnlich wie bei „Gottes Zeit") den Meister wiederum auf einer Höhe künstlerischer Vollendung, die vollkommen unbegreiflich und in ihrer Art durch nichts anderes übertroffen scheint. Es ist der Anfangschor dieser Kantate, eine Doppelfuge mit selbständiger Führung des Instrumentalkörpers, bei der man des Staunens und Bewunderns kein Ende findet. Ob sie in Hamburg gelegentlich seines Besuches in diesem Jahre (1720) aufgeführt wurde, ist sehr ungewiß. Dafür aber brachte ein Aufenthalt in der alten Hansestadt Bach eine andere Auszeichnung. In Gegenwart des Magistrats und vieler vornehmer Bürger, insbesondere vor dem damals 97jährigen Adam Reinken, zu dem einst der Lüneburger Mettenschüler des öfteren gepilgert war, spielte Bach die herrliche viermanualige Katharinenorgel und fesselte durch die Durchführung des Chorals: „An Wasserflüssen Babylons" den als Künstler sonst sehr spröden, anspruchsvollen und unzugänglichen Altmeister derartig, daß er, als Bach geendet, ihm sagte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt."

Organist Johann Adam Reinken

Auch die nicht minder gute und große Orgel in der Hamburger Jacobikirche, wo Erdmann Neumeister Pfarrer war, spielte Bach, und da hier zufällig der Organistenposten zu besetzen war, dachte er allen Ernstes daran, sich darum zu bewerben. Von dem Probespiel wurde er sogar dispensiert, — schließlich aber wurde die Stelle einer Kreatur vergeben, die sich erboten hatte, „4000 Mark in Courant" dafür zu zahlen! Neumeister war entrüstet, sowohl über die Simonie wie darüber, daß

*) Vgl. Bd. 2 der „Berühmten Musiker": G. F. Händel von F. Volbach

ein Zusammenwirken mit einem ihm so ergebenen Künstler wie Bach auf so schnöde Weise vereitelt ward.



Titelbild des Klavierbüchleins für Anna Magdalena Bach

Seinen Witwerstand trug Bach, ähnlich wie sein Vater, nur ein Jahr. Die Rücksicht auf vier Kinder und der herkömmliche Brauch in der Bachschen Familie legten ihm die Notwendigkeit einer Wiederverheiratung nahe. Am 3. Dezember 1721 vermählte er sich deshalb mit Anna Magdalena Wülken, der jüngsten Tochter des Hof- und Feldtrompeters Wülken in Weißenfels. Anna Magdalena war sehr musikalisch beanlagt; sie sang, wie Bach selbst seinem Freunde Neumeister brieflich versichert, „einen sauberen Sopran" und wurde so der Mittelpunkt der Musikübung in Bachs Familie. Selbst beim Kopieren von Musikalien (z. B. der Brockesschen Passion von Händel) half sie wacker mit, ihre Notenschrift war klar, fest und deutlich und, was das Wunderbarste war, so ganz der ihres Sebastians ähnlich, daß man oft Mühe hatte, beider Eheleute Handschriften auseinanderzuhalten. Für ihre musikalische Begabung und das sinnige, glückliche, künstlerische Leben im Hause, deren Mittelpunkt die Ehegatten waren, besitzen wir zwei

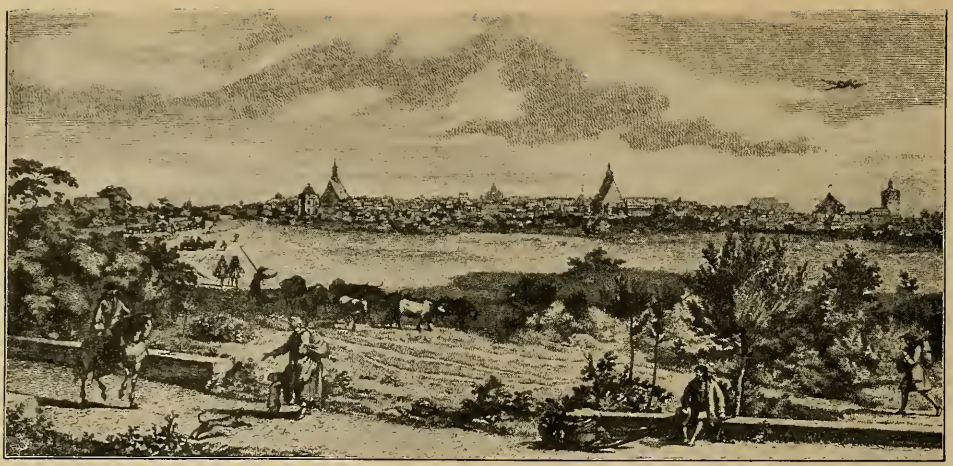
Johann Kuhnau
(1667—1722)

köstliche Zeugnisse in den beiden „Notenbüchlein" von 1722 und 1725, auf dessen reichen Inhalt an Liedern, Chorälen, Klavierstücken u. dgl. wir aber hier nicht näher eingehen können*).

Genau eine Woche nach Bach vermählte sich auch der Fürst Leopold. Das „neue Regiment" (die Fürstin hatte wenig Interesse für Musik) scheint aber Bachs Stellung zu dem Fürsten geändert zu haben. Dieser Umstand und die Überzeugung, daß er doch eigentlich nur im Dienste der kirchlichen Kunst sein vollkommenes Genügen finden und sich ausleben könne, bewogen ihn, sich nach dem Tode des Leipziger Thomaskantors Kuhnau († 1722) um dessen Stelle zu bewerben.

---

*) In dem Büchlein von 1722 findet sich von Bachs Hand die Notiz: „Anti-Calvinismus und Christenschule item Anti-Melancholicus von D. Pfeifern". Spitta vermutet in „D. Pfeifern" den Geber, was um so verwunderlicher und unbegreiflicher erscheint, als er in Bd. II, S. 956 f. die „Spezificatio der Verlassenschaft" Bachs an Büchern nach dem Leipziger Bezirksgerichtsarchiv bis ins Einzelste abdruckt. Darunter befinden sich aber S. 960 und 961 ausdrücklich die gesamten drei Bücher nebst Angabe des Autors „Pfeiferi" verzeichnet! Jene Notiz war also von Bach gemacht, um an die Anschaffung jener drei ihm jedenfalls irgendwie empfohlenen Bücher zu erinnern.



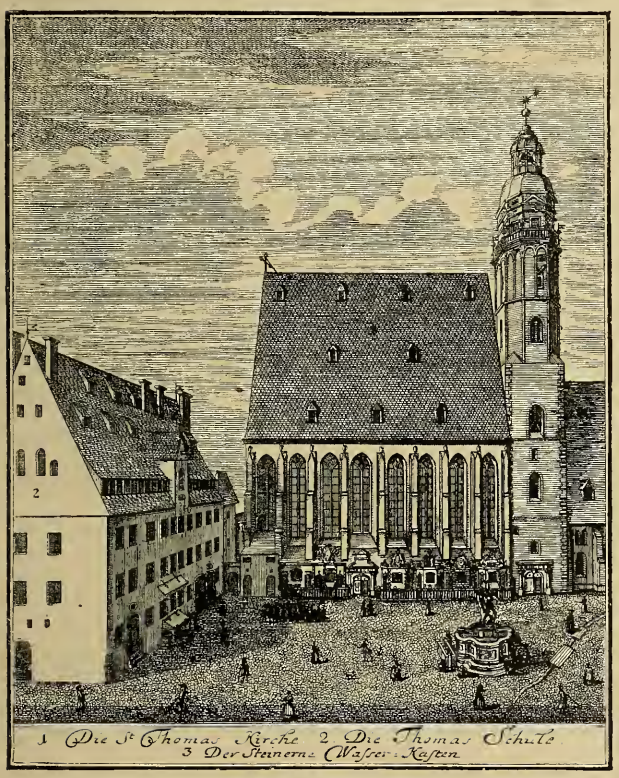
LEIPZIG
Wie solches auff der Straße vor dem Ranstater Thor sich Präsentiret

Bach in Leipzig
Sein Tod — Kunst der Fuge und musikalisches Opfer

Wenn man die Daten von Bachs Leben überblickt, so ergibt sich schon rein äußerlich, daß die Leipziger Zeit in diesem Leben die Hauptperiode bildet: von 1703, dem Beginne der künstlerischen Laufbahn in Weimar, bis 1723, der Aufgabe des Hofkapellmeisteramtes in Cöthen, sind zwanzig Jahre, die sich außerdem noch auf die Stellungen in Arnstadt und Mühlhausen verteilen; vom Antritte des Leipziger Amtes bis zu dem in ihm erfolgten Ableben (1750) sieben Jahre mehr. Aber auch in der künstlerischen Produktion war diese Periode die bedeutendste. Der Meister wurde durch die Leipziger Stellung wieder der Kirche zugeführt und schuf in ihrem Dienste seine bedeutendsten Werke.

Man ist leicht geneigt, den Leipziger Rat deshalb zu tadeln, daß er das durch den Tod Kuhnaus vakant gewordene Kantorat an der Thomaskirche erst dann Bach anvertraute, als zwei andere dafür in Aussicht genommene Musiker versagt hatten. Man muß dabei aber erstens bedenken, daß Bach in der fraglichen Zeit keineswegs eine so geschätzte Größe wie heutzutage und dazu gerade in Leipzig noch wenig bekannt war; zweitens ferner, daß bei einem der in Aussicht genommenen Kandidaten, bei dem beliebten Hamburger Komponisten Telemann, das Gegenteil der Fall und der andere, der am Darmstädter Hofe angestellte Graupner, ein Lieblingsschüler des verstorbenen Thomaskantors war. Auch daß Bach zuvor ein Probestück liefern mußte, kann man billigerweise dem Rate nicht anrechnen. Es war dies die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe", nach deren Aufführung am 7. Februar 1723 der Komponist einstimmig gewählt wurde. Am 31. Mai wurde er in sein neues Amt eingeführt. Seine Dienstwohnung befand sich im linken Flügel der Thomasschule. Die war 1553 erbaut worden und wurde 1732 zu der Gestalt erweitert, in der sie 1901 gänzlich vom Boden verschwand. Bach hatte die Schüler der oberen Klassen im Gesange und Instrumenten-

spiele zu unterrichten, ferner auch noch in der Tertiaklasse lateinische Stunden zu geben oder dort für den geeigneten Vertreter zu sorgen. Dann kam jeden Monat einmal an ihn die Reihe bei der Aufsicht im Internate der Anstalt. Der Kirchendienst brachte es mit sich, daß der Kantor bei wichtigeren Beerdigungen seine junge Schar persönlich anführen mußte. Er schritt dann mit ihr dem Leichenzuge voran. Das Gehalt der Stelle betrug alles in allem ungefähr 700 Taler, eine für die damalige Zeit durchaus nicht armselige Summe. Sonst waren die Zustände aber keineswegs ideal; um jede noch so geringe Ausgabe mußte erst langwierig petitioniert werden, die Schule war unter dem unserm Meister übrigens sehr freundlich gesinnten Rektor Ernesti († 1729) heruntergekommen, die vorgesetzten Behörden lagen sich oft wegen geringer Differenzen in den Haaren u. dergl. m. Dazu kam, daß Bach selber keineswegs ein gutmütiges Schaf war, das alles in stummer Geduld über sich ergehen ließ. Er trumpfte im Gegenteil da rücksichtslos auf, wo er sich im Rechte wähnte. So rissen die Konflikte und Streitigkeiten nie ab. Dabei verdarb es der energische Kantor mit einem neuen Rektor Ernesti, und zwar wegen einer disziplinaren Schülerangelegenheit, in der man dem Rektor bei vorurteilsloser und schultechnischer Prüfung der Sachlage keineswegs das Unrecht geben darf, das man ihm in der Regel zuschiebt. Der von Bach in blinder Leidenschaft, von Ernesti in ruhiger Sachlichkeit geführte Streit brachte ersteren um seine ganze Schulautorität, und zwar nicht nur bei den Schülern, sondern auch bei den Lehrern*). Schließlich mußte sogar der Landesherr selber, der Bach 1736 zum Hofkomponiteur ernannt hatte, in den Streit eingreifen, um wenigstens so eine Art von Modus vivendi herzustellen.



Die Thomaskirche in Leipzig
Links die Thomasschule vor dem Erweiterungsbau

Der Kirchendienst Bachs erstreckte sich auf Sankt Thomae, Nicolai, Petri und die Neue Kirche. Um denjenigen an der Universitätskirche Sankt Pauli nahm Bach gleich nach seinem Amtsantritte den Kampf auf, vielleicht in der Absicht, alles in der Hand

*) Disziplin wußte unser Kantor ja sowieso nicht zu halten. Es mangelte ihm an jeglichem Organisationstalente, an ruhiger Methodik, Selbstbeherrschung, kurz an allem, woran man den geborenen Pädagogen erkennt.

des „Stadtkantors" vereinigt zu sehen. Die Hauptfürsorge blieb natürlich Sankt Thomae und Nicolai zugewandt. Kantaten sang man hier mit Ausnahme der Fasten- und Adventssonntage abwechselnd bei jedem Hauptgottesdienste. Die Chor- und Orchesterbesetzung war dürftig. Mußten doch die Alumnen der Thomasschule auf vier Kirchen verteilt werden! Zudem sangen nicht einmal alle, denn es war ja auch, da Bach auf die Leistungen der acht Stadtpfeifer schlecht zu sprechen war, das Orchester durch sie zu besetzen. Dieses war ungefähr siebzehn Mann stark: je zwei erste und zweite Geigen, Bratschen und Violoncelle, ein Kontrabaß, je zwei Oboen, Fagotte, Flöten und Trompeten. Ab und zu konnten erste und zweite Violinen noch durch je eine Stimme verstärkt und ein paar Pauken hinzugefügt werden. Der Chor bestand aus höchstens sechzehn Sängern. Allerdings war er dem Stande seiner Zeit entsprechend geschult. Triller und Koloraturen lernte man schon im Elementarunterrichte; Extrasolisten für Recitative und Arien gab's nicht. Größer wurde der Chor, als Bach 1729 den von Telemann an der Neuen Kirche gegründeten Gesangverein übernahm, den er bis ungefähr 1740 leitete. Als aber 1741 jene neue Musikinstitution gegründet wurde, aus der später die Gewandhauskonzerte hervorwuchsen, hielt sich Bach ferne. Nicht nur, daß er bereits ziemlich verbittert war, er fühlte da auch eine neue Luft wehen, die ihm nicht zusagte.

Sein häusliches Leben in Leipzig macht den Eindruck einer gewissen bürgerlichen Wohlhabenheit. Es war eine große Familie um ihn versammelt. Von den sieben Kindern aus erster Ehe waren noch vier am Leben: die zwölfjährige Katharina Dorothea, der zehnjährige Wilhelm Friedemann, der sechsjährige Philipp Emanuel und der ein Jahr jüngere Gottfried Bernhard. Diesen Kindern war die zweite Gattin eine durchaus liebevolle Stiefmutter. Sie schenkte ihrem Gatten noch weitere dreizehn dazu. Sieben starben auch davon wieder. Das älteste der lebenden, der geistesschwache Gottfried Heinrich, soll großes musikalisches Genie besessen haben, das aber natürlich unter den obwaltenden Umständen unentwickelt blieb. Dann folgte Elisabeth Juliane Friederike, die im Januar 1749 Bachs Lieblingsschüler Altnikol, der Organist in Naumburg gewesen war, heiratete. Weiter Johann Christoph Friedrich (1732—95), der noch zu Lebzeiten des Vaters Kammermusiker des Fürsten von Bückeburg wurde; Johann Christian (1735—82), später Domorganist in Mailand und Nachfolger Händels in London; endlich noch die beiden Mädchen Johanna Caroline und Regine Susanna. Die Söhne Bachs studierten alle auf der Universität, was damals, ähnlich wie heute noch in England, zur allgemeinen höheren Bildung gehörte. So Friedemann Jurisprudenz über ein Triennium hindurch. Dann übernahm er das Organistenamt an der Sophienkirche in Dresden (1733), das er dreizehn Jahre lang verwaltete. Danach ging er an die Marienkirche in Halle, wo Zachau, der Lehrer Händels, gewirkt hatte. Leider kam er später in mißliche Verhältnisse. Der dritte Sohn aus erster Ehe, Bernhard, litt früh Schiffsbruch. Er kam bereits 1735 als Organist an die Marienkirche in Mühlhausen, dann an die Jakobikirche in Sangerhausen. Dort machte er Schulden, verschwand und starb bald hernach in Jena (1738). Dahingegen machte Philipp Emanuel eine ganz andere Karriere. Er hatte nicht in Leipzig, sondern in Frankfurt a. O. studiert und kam schon 1738 an den Hof Friedrichs II. von Preußen. Als Telemann 1767 in Hamburg starb, wurde er dort dessen Nachfolger, der er bis zu seinem Tode (1788) blieb. Näheres über diese Söhne im Schlußkapitel. Von den Enkeln Bachs kam nur ein Sohn

des Bückeburgers, Wilhelm Friedrich Ernst, zu musikalischer Bedeutung (1759—1845). Er wirkte als Cembalist der Königin Luise von Preußen und erlebte noch die Einweihung jenes Bachdenkmals in Leipzig, das Mendelssohn mit so großem Eifer ins Werk gesetzt hatte.

Bach lebte in Leipzig ziemlich für sich, ohne sich einer bestimmten Clique anzuschließen. Zu seinen liebsten Bekannten gehörte der Post- und Steuerbeamte Henrici, der unter dem Namen Picander den Pegasus ritt. Er war auch Bachs Textverfertiger. Im Haushalte des großen Thomaskantors herrschte Sparsamkeit, doch gleichwohl Gastfreiheit. Der Geiz und die Habgier, die Bach gelegentlich zugeschrieben wurden, beruhen auf Mißdeutung oder Verleumdung. Ein so reich mit Kindern gesegneter Familienvater mußte wohl oder übel ein guter Haushälter sein, wenn er in Ehren bestehen wollte. Trotzdem starb seine zweite Gattin 1760 als „Almosenfrau". Philipp Emanuel, der in mehr als bequemer Lebenslage war, hat sich da der Pflichtverletzung gegen seine brave Stiefmutter schuldig gemacht.

Daß übrigens Bach mit seinen Leipziger Verhältnissen nicht zufrieden war und deshalb an Veränderung dachte, zeigt jener schöne Brief an seinen alten Bekannten Erdmann, den Spitta in seiner Bachbiographie mitteilte. Erdmann war der schon genannte Mitschüler Bachs in Lüneburg und nachmals hoher russischer Beamter in Danzig. Da nur wenige Briefe von Bach existieren, sei der erwähnte schon deshalb hier abgedruckt.

Die Leipziger Johanniskirche mit dem neuen Turm

Hochwohlgebohrener Herr,

Euer Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, daß er sich die Freiheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verflossen seyn, da Euer Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort an mich beglückten; wenn ich mich dann entsinne, daß Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlanget wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenissimus sich mit einer Bernburgischen Princessin vermählete, da es dann das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahle die neue Fürstin schiene eine amusa zu sein: so fügete es Gott, daß zu hiesigem Directore Musicae und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weswegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainierete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich|: zu mahle da meine Söhne denen studiis zu inclinieren schienen:| es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und sodann die umstation vornahme. Hierselbst bin ich nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erkecklich, als man mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst for mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. Meine itzige Station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Thaler Einbuße gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesigen Orthes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehro muß doch auch mit noch wenigen von meinem häußlichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2ten Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2. Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein stud. osus Juris, die anderen beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrener 6 Jahr alt. Ingesamt aber sind sie gebohrene Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kann, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maaß der Höfligkeit wenn Euer Hochwohlgebohren mit mehrern incommodire, derowegen eile zum Schluß mit aller ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgebohren

gantz gehorsamst ergebenster Diener

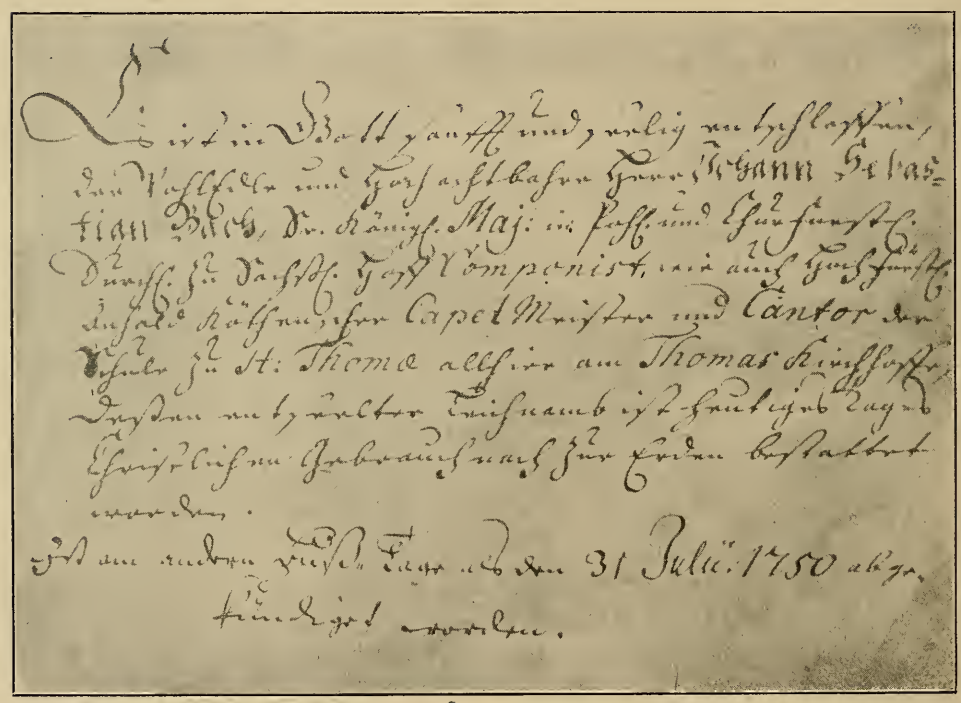
Leipzig, d. 28. Octobris 1730 Joh. Seb. Bach

Es ist nicht bekannt geworden, daß der hochgekommene Erdmann etwas für seinen alten Schul- und Wanderkameraden unternommen hätte. Daß letzterer an seiner Leipziger Misere zum größten Teil selber Schuld trug, ist längst festgestellt. Sein Leipziger Dasein verlief auch keineswegs so philisterhaft eintönig, wie es unsere Artikelschreiber oft darstellen, denn auch von Leipzig aus unternahm der große Kantor öfter Reisen, die in Anbetracht der damaligen Verkehrsverhältnisse recht hoch zu veranschlagen sind. Nach

Italien und Norwegen oder gar nach Amerika und Palästina reiste man allerdings noch nicht so gleichsam en passant wie heute. Bach fuhr zunächst ab und zu nach Cöthen hinüber, wenigstens solange der ihm freundschaftlich gesinnt gebliebene Fürst Leopold lebte. Und als dieser im November 1728 gestorben war, führte Bach zur feierlichen Beisetzung, die das Jahr darauf stattfand, eine große Trauermusik für zwei Chöre auf. Er schrieb damals gerade an der Matthäus-Passion und hat Sachen aus dieser dazu verwendet. Ferner war er in seiner Eigenschaft als Weißenfelsischer Hofkomponiteur öfter in Weißenfels. Sodann natürlich in Dresden. Hier schätzten ihn die musikalischen Kreise schon vor seiner Ernennung zum sächsischen Hofkomponiteur ungemein. Seiner dortigen Wettspielaffäre mit dem französischen Meister Marchand wurde ja schon gedacht. Bach besuchte Dresden aber nicht nur dienstlich, sondern auch sozusagen privatim, um die dort unter dem Ehepaare Hasse üppig blühende Oper zu sehen. Da nahm er gern seinen Lieblingssohn Friedemann mit. Auch nach Weimar kam er wieder, als dort 1728 der kunstliebende und ihm wohlgesinnte Herzog Ernst August auf den Thron gestiegen war. Hamburg endlich sah Bach 1727 in seinen Mauern. Dort war ihm von dem begeisterten Telemann der Boden bereitet worden. Zu alledem kamen dann jene häufigeren Dienstreisen, die er als amtlicher Orgelrevisor unternehmen mußte. Der berühmteste Ausflug aber bleibt jener zu Friedrich II. in Potsdam. Er fällt in das Jahr 1747, als Philipp Emanuel dort angestellt war, und war zugleich Bachs letzte Reise. Sie ist durch das kontrapunktische Wunderwerk verherrlicht, das der Tondichter nach seiner Rückkunft in Leipzig über eins der ihm vom Könige zur Improvisation gegebenen Fugenthemen ausarbeitete und jenem dann als „Musikalisches Opfer" widmete. Forkel hat uns das Zusammensein der beiden Könige, des von Gottes und des von Apollos Gnaden, sehr anziehend in seiner Biographie Bachs erzählt, ganz wie es ihm selber von Philipp Emanuel überliefert wurde.

Forkel berichtet auch genau über Bachs Lehrtätigkeit. Sie begann im Klavierfache bei dem einzelnen Schüler damit, die Besonderheit des Bach selber eigenen Anschlages einzudrillen. Das währte lange Zeit. Verlor der Lernende nach etlichen Monaten die Lust, so schrieb ihm Bach kleine zusammenhängende Stücke zur Weiterbildung des Anschlages auf. Auf diese Weise sind u. a. die kleinen Präludien für Anfänger und die Inventionen entstanden. Nach Erlernung des Anschlages ging's dann aber mit Riesenschritten den höchsten Aufgaben zu. Dabei war wieder Bachs eigenes Spiel der mächtigste Hebel des Fortschrittes. So erzählt Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon, daß sein Vater, der 1724—27 Bachs Schüler war, nicht weniger als dreimal den ganzen ersten Teil des „Wohltemperierten Klavieres" vom Meister selber vorgespielt kriegte. Hand in Hand mit der Klavierunterweisung ging der Kompositionsunterricht, ohne den damals kein Studierender bestehen konnte. Niemand durfte dabei seine Versuche anstatt am Schreibtische am Klaviere machen. Für Leute, die ihre Erfindungsgabe nicht im Kopfe, sondern in den Fingern hatten, brauchte Bach die Ausdrücke Klavierritter und Klavierhusaren. Im Satze mußte strenge Polyphonie herrschen; das Herausfallen aus deren Rahmen, das Anbringen bloßer Füllstimmen u. dgl. brandmarkte der Meister als „mantschen" (vgl. dazu den Ausdruck „pantschen"). Hauptschüler aus der Leipziger Zeit waren: J. N. Gerber, Organist und Jurist in Sondershausen; S. A. Bach, Hoforganist in Meiningen; J. E. Bach, der Sohn von Joh. Bernhard in Eisenach; J. E. Bach in Schweinfurt; J. Ludw. Krebs, den der Meister den besten Krebs aus seinem Bache genannt haben soll und dessen Vater er schon in Weimar unterrichtete; der Leipziger

Organist Joh. Schneider; G. F. Einicke in Frankenhausen; J. F. Agricola, der Nachfolger Grauns in Berlin; Bachs zweiter Nachfolger im Kantorate, J. F. Doles; G. A. Homilius, der Dresdener Kreuzschulkantor; J. Ph. Kirnberger, Hofmusiker der Prinzessin Amalie von Preußen; Rud. Straube in England; der Dresdener Klavierlehrer Chr. Transchel; J. Th. Goldberg, für den die bekannten Variationen geschrieben wurden; J. Chr. Altnikol, Bachs Schwiegersohn; der Erfurter Organist Kittel und der rigaische Organist Müthel. Aus der vorleipziger Zeit außer dem schon genannten älteren Krebs: J. M. Schubart, Bachs Nachfolger im Weimarer Organistenamte; J. C. Vogler, Organist in Hannover; J. C. Ziegler, Organist in Halle, und Bachs Neffe Bernhard in Ohrdruf. Der um unsere



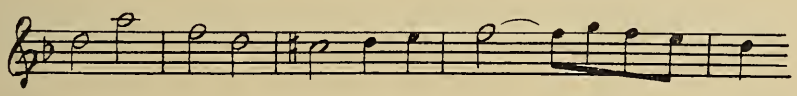
Joh. Seb. Bachs Sterbeurkunde

Kenntnis der Bachschen Werke so verdiente J. P. Kellner in Gräfenroda scheint hingegen nicht zu den direkten Schülern zu gehören. Dieser ausgezeichnete Organist und Komponist war auch mit Händel persönlich bekannt.

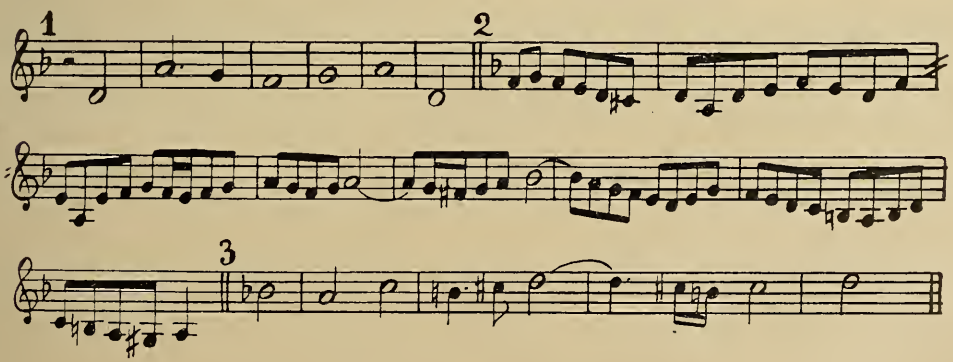
Bach erfreute sich im allgemeinen der besten Gesundheit. Doch war er stark kurzsichtig und schonte seine Augen wenig. So befiel ihn zuletzt eine ernste und schmerzhafte Augenkrankheit, die durch operative Eingriffe nur schlimmer wurde und, infolge unpassender Medikamente u. dgl., ihn überhaupt ruinierte. Er mußte seine letzten Tage in verdunkelten Zimmern zubringen. Dort diktierte er Altnikol seinen Schwanengesang, die Choralphantasie „Vor deinen Thron tret' ich allhier" („Wenn wir in höchsten Nöthen sein"). Eines Morgens konnte der Todgeweihte beim Erwachen wieder gut sehen und auch das Tageslicht vertragen — ein häufig zu beobachtendes Aufflackern vor der Auflösung. Kurz darauf trat denn auch ein Schlagfluß ein, dem hochgradiges Fieber folgte. Am 28. Juli 1750, abends gegen ½9 Uhr, kam das leichte Ende. Der Meister stand im

66. Lebensjahre. Die Beerdigung war am 31. Juli vormittags auf dem Johanniskirchhofe, die Trauer allgemein, bis weit in Deutschland hinein. Trotzdem ward die Grabstätte bald Legende. In der Tradition stand bloß fest, daß Bachs Gebeine in einem eichenen Sarge, sechs Schritte von der südlichen Kirchentüre ruhten. Aus dem Kirchhofe entstand später eine Parkanlage. Als 1894 die Kirche neu gebaut wurde, stieß man bei der Erweiterung der Grundbauten auf drei eichene Särge, als deren einer der Bachsche ermittelt werden konnte. Die anatomische Wissenschaft stellte die Identität der Reste und zwar besonders durch den Schädel unzweifelhaft fest. Man modellierte über letzterem auch eine Maske, die mit den als die besten anerkannten Porträts wunderbar übereinstimmte. Heute ruhen die heiligen Gebeine in der Kirche selber, wo auch diejenigen Chr. F. Gellerts ihre letzte Ruhstatt fanden.

Die oben genannte letzte Arbeit, den fugierten Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sind", setzten Philipp Emanuel und Friedemann Bach nebst einer unvollendeten Tripelfuge als Abschluß in jenes kontrapunktische Wunderwerk, über dem Bach verstorben sein soll: in die „Kunst der Fuge", die wenige Monate nach dem Tode des Meisters erschien, aber keinen Absatz fand. Möglich, daß Bach beabsichtigte, jene beiden Stücke als Anhang noch selber anzufügen, aber daraus zu schließen, daß er die Vollendung des eigentlichen Werkes nicht mehr erlebt habe, ist verfehlt. Er sah nur die Vollendung des Stiches nicht mehr, den die Söhne dann fortsetzen ließen, ohne infolge ihrer Abwesenheit vom Elternhause näher über den Plan des Vaters informiert zu sein. Das Werk ist als kontrapunktische Mustersammlung gedacht und besteht aus 14 Fugen und 4 Kanons über ein und dasselbe, häufig allerdings variierte Thema:



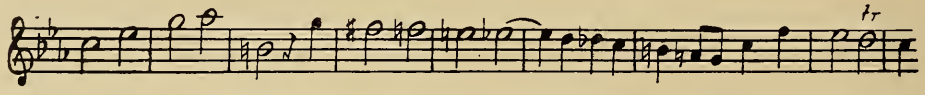
Da kann man alle möglichen Fugenarten studieren. Die erwähnte unvollendete Tripelfuge, die aus dem übrigen Nachlasse noch zugegeben wurde, hat seitdem manchen zum Versuche der Vollendung veranlaßt. Ihre drei Themen heißen:



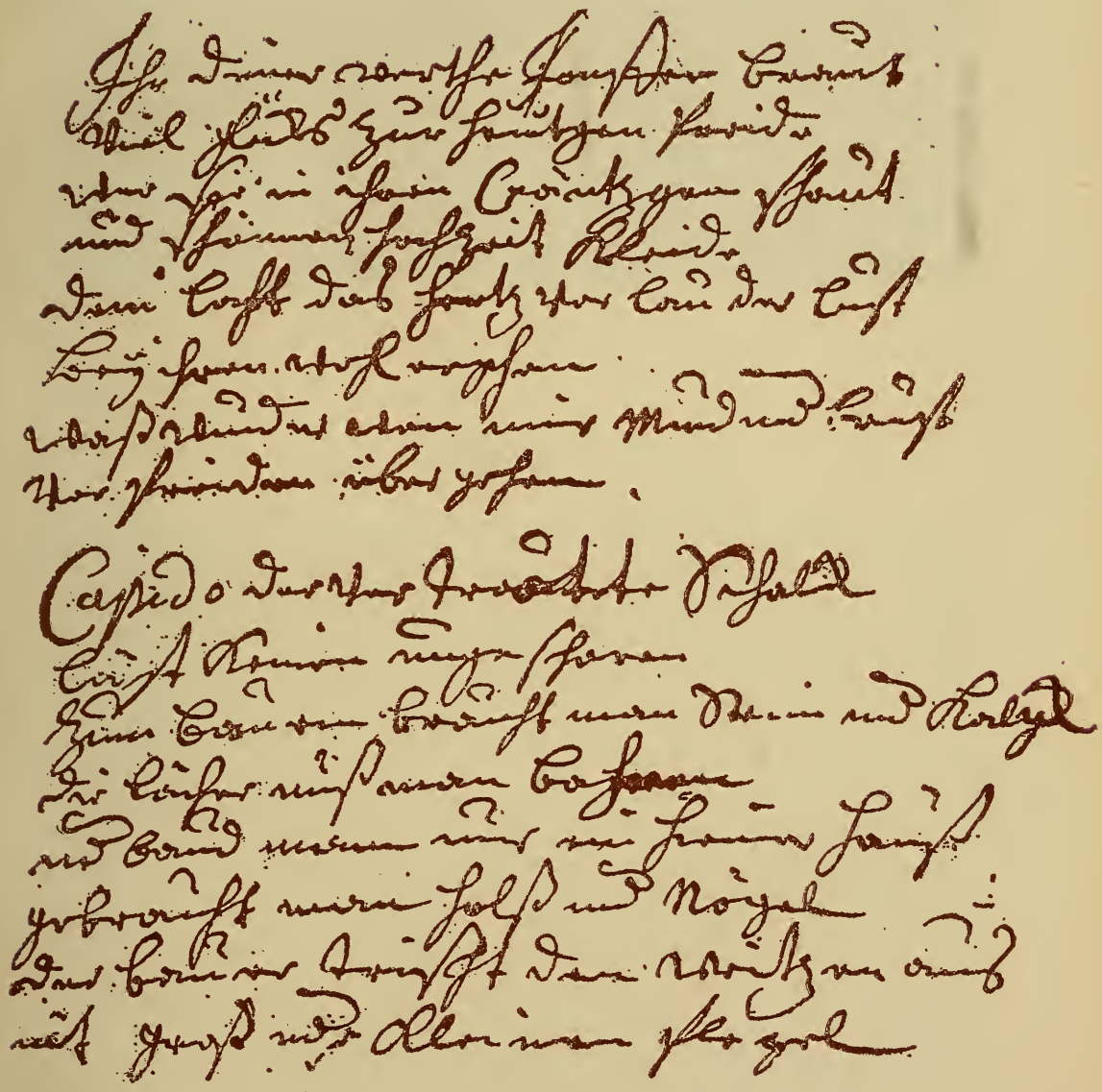
Das dritte Thema über Bachs eigenen Namen ist nachmals sehr beliebt geworden. Am bekanntesten von den darüber komponierten Stücken ist Liszts Fugenfantasie und Rob. Schumanns Fugensammlung op. 60.*)

*) Vgl. Aberts Schumann-Biographie („Berühmte Musiker" Bd. 15) und Schraders Liszt-Biographie („Berühmte Musiker" Bd. 21)

Neben dieser „Kunst der Fuge“ wird mit Recht das schon erwähnte „Musikalische Opfer“ als kontrapunktisches Wunderwerk angestaunt. Bach sandte es schon am 7. Juli an den flötenkundigen König, und zwar gestochen. Komposition und Stich hatten also kaum zwei Monate gedauert! Das königliche Grundthema, über welches auf diese Weise eine drei- und eine sechsstimmige Ricercate (Fuge), acht Kanons in verschiedenen Komplikationen, eine kanonische Fuge, ein Sonatentrio für Flöte, Violine und Baß, sowie ein unendlicher Kanon für die gleichen Instrumente geschrieben wurden, lautet:



Man sieht aus der ganzen Anlage des Themas, daß der wohlberatene König dem berühmten Meister ein Bein stellen wollte, womit er aber schlecht ankam. Sicher ist wohl anzunehmen, daß Bach durch diese Arbeit zu der geschlosseneren, planvolleren „Kunst der Fuge“ angeregt wurde. Beide Werke zusammen bilden eine hohe Schule des Kontrapunktes, die kein gründlicher Musiker unbesucht lassen sollte. Klassische „Erläuterungen zur Kunst der Fuge“ gab Moritz Hauptmann heraus.



Handſchrift eines Gedichtes von Johann Sebaſtian Bach an ſeine Braut Anna Magdalena

Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach

Bachs Orgelkompositionen

Als die frühesten bekannt gewordenen Orgelkompositionen Bachs werden gemeiniglich die Choralpartiten über „Christ, der du bist der helle Tag“ und „O Gott, du frommer Gott“ bezeichnet. Ihrem Wesen nach sind diese Werke nicht für Orgel, sondern für Klavier gedacht und ganz und gar im Stile von Georg Böhms Klavierpartiten gehalten. Die Harmonisierung des Choralthemas, bald 4-, bald 6-stimmig, das gänzliche Fehlen des Pedales (bei Partita VII des erstgenannten Chorals ist das daselbst notierte Pedal ein späterer störender Zusatz) und die Art der Figuration wie die ganze Kompositionstechnik sind hierfür ein zwingender Beweis. Spitta hat deshalb mit Recht die Entstehung dieser beiden Variationenwerke in Bachs Lüneburger Zeit (1700—1703) verlegt. Über die wundervolle gewählte Harmonie der Partiten des zweiten Chorals „O Gott“ haben wir oben gesprochen. Der dritte Satz Choralvariationen „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ ist dagegen ein prächtig stilisiertes und sich in permanenter Steigerung bis zu der fünfstimmigen Schlußvariation (Organo pleno) erhebendes Orgelstück. Zwar hat nur Partita Nr. 6 und Nr. 8—11 obligates Pedal; aber der einheitliche, geschlossene Zug des Ganzen läßt Bachs künstlerische Absicht dabei nicht verkennen und ist eine vollgültige Widerlegung der Annahme Spittas, daß dieses Werk ein Flickwerk aus zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Stilen gefertigten „Orgelchorälen“ sei. Die nachweislich aus der Leipziger Zeit stammenden Choralvariationen über „Vom Himmel hoch“ enthalten mit höchster, bisweilen staunenswerter Kunst ausgeführte kanonische Bearbeitungen des Themas. Sie erschienen 1747 im Drucke und wurden von Bach gelegentlich seines damals erfolgten Eintritts in die Leipziger „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“ geschrieben. Dem Charakter der von Mizler geleiteten Gesellschaften entsprechend sind diese Choralpartiten viel zu doktrinär-theoretisch gehalten, als daß sie mit Genuß und Erfolg praktisch verwendbar wären. Das Thema wird zuerst als Kanon in der Oktave, dann in der Quinte, Septime, in der Oktave per

augmentationem (die zweite Stimme folgt der ersten in doppelt so großen Notenwerten) und zuletzt in der Form al rovescio und zwar nacheinander in kanonischer Sexten-, Terzen-, Sekunden- und Nonen-Imitation behandelt.

Ungleich höher an wirklichem Kunstwerte stehen Bachs „Orgelchoräle" und „Choralvorspiele" aus der Weimarer, Cöthener und Leipziger Zeit. Die erste in Cöthen zusammengestellte, aber bereits in Weimar, vielleicht teilweise schon früher in Mühlhausen und Arnstadt komponierte Sammlung solcher Choralbearbeitungen für Orgel trägt den Titel: „Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitiren . . ."*) Dem „anfahenden" Organisten mutet Bach in diesen Stücken freilich nicht selten technische Schwierigkeiten zu, die einem Meister zu schaffen machen. Aber trotz ihres „instruktiven" Zweckes offenbaren diese Choräle bereits die ganze Tiefe Bachschen Geistes. Ihr Zweck ist nicht bloß, wie der Titel besagt, ein praktisch-kirchlicher, auch ihrem Ursprunge nach sind sie aus der kirchlichen Praxis des Gottesdienstes hervorgegangen. Sie sollen Musterbeispiele sein, wie der Organist beim Gottesdienste den Choral kunstgemäß und dabei streng kirchlich zu behandeln habe, und sind Zeugnisse dafür, wie Bach diese Aufgabe gelöst hat. Freilich sind sie nicht etwa ausgeführte Begleitungen des Gemeindegesanges, vielmehr Orgelchoräle, d. h. Orgelvorspiele mit der Bestimmung, auf den folgenden Gemeindechoral vorzubereiten und die kirchliche Stimmung, wie sie das jeweilige Sonn- oder Festtags-Evangelium nebst Epistel angibt, anzuschlagen. Sie sind deshalb — im allgemeinen wenigstens — dem Charakter des betreffenden Chorals, als des Haupt- oder Eingangsliedes angepaßt. In späterer Zeit hat Bach sogar einzelne Choräle durch alle Strophen durchkomponiert (z. B. „O Lamm Gottes", „Christ ist erstanden", Te Deum) und jeder einzelnen Strophe ist daher der durch den Text bestimmte musikalisch-poetische Charakter gegeben. Bach hat dasselbe Prinzip auch bei den gesungenen Chorälen in den Kantaten und Passionen durchgeführt.

Die Beschaffenheit des auf der Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrten Autographs jenes „Orgelbüchleins", in welchem sich eine ganze Anzahl leerer nur mit der Angabe der ersten Choralzeile versehener Blätter befinde, läßt den Schluß zu, daß Bach im voraus die Choräle bestimmt hatte, die er bearbeiten wollte, daß also das Werk anfänglich größer angelegt war, als es ausgeführt wurde. Der äußeren Form nach bilden den Inhalt zunächst die einfacheren, sogenannten „Orgelchoräle", in denen die schlichte, unveränderte, oder doch nur wenig variierte, mit einigen Melismen, Verzierungen u. dgl. versehene Choralmelodie erscheint. Die den „Cantus firmus" begleitenden Stimmen geben eine Art symbolisch-poetischen Kommentars zum Chorale selbst. So wird z. B. in dem Chorale „Durch Adams Fall" vermittelst eines durch das ganze Stück durchgeführten Septimensprunges nach der Tiefe zu in der Pedalstimme jener „Fall Adams" versinnbildlicht. „Vom Himmel kam der Engel Schar" bietet in beiden Händen eine Flut in schnellem Laufe sich von oben herab ergießender Tonleitern, während das Pedal — die Erzengel — langsam und gravitätisch abwärts steigt. Dabei zieht die hehre Choralmelodie ruhig und ungehindert ihren Weg. Wie herrlich ist die freudig be-

*) Über das Wesen und den Vortrag dieser „Choralvorspiele" ist ausführlich in Reimann, „Musikalische Rückblicke", Band II, 131 ff., insbesondere aber S. 162—170 gehandelt, worauf hier verwiesen wird.

geisterte Osterstimmung wiedergegeben in dem Choralvorspiele „Heut triumphieret Gottes Sohn", und in welch glückseligem Frieden, in welch beglückender Seligkeitshoffnung erklingt zart und lieblich „Herzlich tut mich verlangen"; wie eindringlich ist des Menschen Ringen nach Gott und die Adventssehnsucht dargestellt in „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf!" Weihnachtsfreude und Christtagsglück tönt aus der kanonischen Durchführung des Liedes „In dulci jubilo" entgegen*), während der Ausdruck edelster, tiefster Trauer sich in dem Chorale „O Lamm Gottes" (F-Dur) mit einer technischen Kunst sondergleichen vereinigt.

Diejenigen „Orgelchoräle", in welchen die Melodie in etwas ausgeschmückter Form, ohne Drangeben des eigentlichen Choralcharakters erscheint, bilden den Übergang zu den eigentlichen „Choralvorspielen", bei welchen der „Cantus firmus" zu einer vollkommenen, häufig reich verzierten, instrumentalen Kantilene umgestaltet ist. Unter diesen bemerkt man zunächst eine einfachere Form — ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiele — eine vom Geiste lautester und innigster Frömmigkeit verklärte Choral-Paraphrase. „Das alte Jahr vergangen ist" — ein Stück, dessen beängstigend düstere, chromatische Harmonien wie eine eindringliche Bußpredigt wirken; „Herr Jesu Christ dich zu uns wend'" — in jenem Ton milder, beseligender Zuversicht gehalten, den die Hoffnung dereinstiger Anschauung ewigen Heiles erweckt; „O Mensch bewein' dein Sünde groß" mit seinem von Reue- und Bußtränen förmlich getränkten und dennoch wieder hoffnungsvoll des Erlösers entgegenblickenden Schlusse**); vor allem aber „In dir ist Freude". Hier ist sogar die aus Gastoldis Madrigalen stammende Choralmelodie, dem Madrigalstil entsprechend, ganz frei und rein thematisch behandelt. Die geschmeidige italische Melodie und der von heiliger Begeisterung getragene Text haben hier den jungen Meister sichtlich so tief bewegt und so gänzlich gefangen genommen, daß er sich im Ausdrucke des Jubilierens und Triumphierens gar nicht genug tun kann. Niemals — weder vor noch viel weniger nach Bach, ist ein Text so erschöpfend und allumfassend und dabei in so knapper Form durch Töne zu musikalischer Darstellung gebracht worden wie hier — ein leuchtendes Beispiel, wie die christlich-gläubige, durch die poetische Kunst der Musik verklärte Anschauung ganz allein unsern großen Meister zu seinem Schaffen zu inspirieren vermochte.

---

*) Diese Choralbegleitung ist insofern „einzig" in ihrer Art, als sie ein Pedal mit dem Umfange bis „fis" (eingest. Oktave) fordert. Nach C. F. Hartmanns „Geschichte der ev.-luth. St. Agnes-Kirche in Cöthen" (1803) hatte dieses Gotteshaus eine Orgel mit einem voll 2½ Oktaven umfassenden Pedal. Die Vermutung liegt nahe, daß Bach diesen Choral für jenes Instrument, also in Cöthen, schrieb. Spittas Bemerkung, ein Cornett 4, wie es die Weimarer Orgel besaß, hätte denselben Effekt gehabt und den ungewöhnlich hohen Ton erreichbar gemacht, ist haltlos, weil Bach in solchen Fällen notierte: Pedal 4 Fuß (vgl. „Wer nur den lieben Gott läßt walten"); sodann weil ein Cornett 4 als „Cantus firmus" den kräftigen Manualen gegenüber zu schwach gewesen und nicht durchgedrungen wäre. Möglich ist es freilich, daß die Pedalstimme für ein vierfüßiges Glockenspiel, wie es Bach mehrmals (in Mühlhausen, Weimar) zur Verfügung hatte, gedacht ist. Dasselbe gilt von „In dir ist Freude" (s. unten).

**) Man vergleiche mit diesem „Choralvorspiel": „Jesu Leiden, Pein und Tod", bei Peters, Bd. IX, S. 42 (Nr. 5), dessen Ähnlichkeit mit dem obengenannten (vgl. das Adagiosissimo am Schlusse mit seinen seltsamen Harmoniefolgen) überraschend ist. Freilich das Übermaß an Verzierungen der ungewöhnlich reich kolorierten Gesangsstimme und manche andere kleine Schwäche mindern den Wert dieses an und für sich aber höchst bemerkenswerten Tonstückes. Von den übrigen der daselbst zusammengetragenen elf Choräle tragen mehrere starke Zeichen der Unechtheit.

Dieser einfacheren Form des „Choralvorspieles“ war nun bereits durch Pachelbel insofern eine wesentliche Erweiterung gegeben worden, als Vor-, Zwischen- und Nachspiele entweder der einfachen unveränderten Choralmelodie, oder der aus der Knospe des Chorals erblühten instrumentalen Kantilene hinzugefügt wurden. Die innere Einheit bei der Mannigfaltigkeit dieser neu hinzugesetzten Bestandteile wurde dadurch gewahrt, daß die motivischen Bestandteile jener Vor- und Zwischenspiele der jeweilig folgenden Liedzeile entnommen wurden. Was Bach in dieser Gattung von weit ausgeführten und bis zur Choralphantasie sich erweiternden Orgelkompositionen geleistet hat, bedeutet meines Erachtens das Höchste auf dem Gesamtgebiete des kirchlichen Orgelspiels; es ist Bachs ureigenste, weihevollste Kunst, die höchste Durchgeistigung des Chorals und die tiefste Versenkung in sein innerstes, göttliches Wesen, wenn man so sagen darf: die „Apotheose“ des Chorals. Zugleich ist diese Art kirchlicher Orgelkomposition die fundamentale Form, aus welcher Bachs größte chorische Wunderwerke, in den Passionen (der Eingangschor der Matthäuspassion!), in den Kantaten („Ein' feste Burg“, „Aus tiefster Not“, „Christ lag in Todesbanden“ und viele, viele andere) entstanden sind. Zum größten Teile stammen jene Orgelkompositionen aus der Leipziger Zeit*) und tragen in gleichem Maße den Stempel noch höherer künstlerischer Vollendung wie die dieser Zeit entsprechenden freieren Orgelkompositionen (Präludien, Fugen usw.), von denen wir unten sprechen werden. Aus der großen Zahl der hierher gehörigen Orgelkompositionen seien zunächst einige von den der einfacheren Gattung angehörigen erwähnt, bei denen also die Choralmelodie unverändert beibehalten ist: „Aus tiefer Not“ (Nr. 13), ein sechsstimmiges Meisterstück (mit Doppel-Pedal) ohnegleichen; „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ (Nr. 17), mit dem grandiosen Cantus firmus im Pedal, und die in derselben Art, jedoch in noch weiter ausladenden Formen sich bewegende großartige Phantasie: „Komm heil'ger Geist“ (Nr. 36); und als Gegenstück dazu das in seiner schlichten Einfachheit wahrhaft rührende: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Nr. 59); vor allem aber jenes letzte Werk, das Bach auf dem Sterbebette seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktierte: „Vor deinen Thron tret' ich hiemit“ (Nr. 58), die Umgestaltung einer früheren Bearbeitung des Chorals „Wenn wir in höchsten Nöten“. Die ausgeschmückte Choralform zeigen u. a.: „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Nr. 49), jenes Stück, das einst Mendelssohn in einem Orgelkonzerte zum Besten eines Bachdenkmals spielte und von dem Schumann schrieb: „Um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß Du (Mendelssohn) mir selbst gestandest, wenn das Leben Dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde Dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen.“ Ferner: „An Wasserflüssen Babylons“ (Nr. 12a) und „Nun komm, der Heiden Heiland“ — die wahrlich kein geringeres Lob verdienen, als was Schumann jenem anderen Chorale zollte.

---

*) Die hauptsächlichsten Fundstätten für di se Gattung Choralvorspiele, aus denen Griepenkerl für seine Ausgaben (Peters, Bd. 6, 7) geschöpft hat, sind: 1. 18 Choralvorspiele, von denen 16 Autographe, zwei von Bachs Schwiegersohn Altnikol geschrieben sind. 2. Der 3. Teil der sog. „Klavier-Übung“, in Leipzig gedruckt: „In Verlegung des Authoris.“ 3. „Sechs Choräle von versch. Art auf e. Orgel m. zwei Klav. u. Pedal. In Verlegung J. G. Schüblers zu Zella“ (die „Schüblerschen Choräle“). 4. Einzel-Abschriften, worüber man das Nähere in der genannten Ausgabe, Bd. 6, S. II, vergleichen wolle.

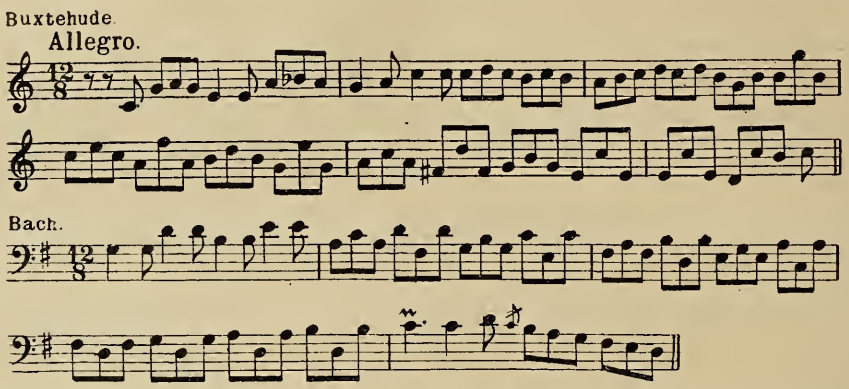
Eine Anzahl einzelner Präludien (ohne darauffolgende Fuge) trägt den Charakter von Jugendwerken. So zunächst das Präludium in G-Dur (Peters VIII, S. 82). Es entfaltet gewaltige Tonmassen, aber der bessere Teil des Werkes beruht in den toккatenartig ausgesponnenen Teilen, denen gegenüber Akkordstellen wie Takt 6, 7, 13, 14, 16—23 leer und gehaltlos erscheinen. Trotz Schelbles Handschrift halte ich die Echtheit dieses Stückes für nicht vollkommen verbürgt. Sicher unecht und ganz in der Manier Kittels ist das C-Dur-Präludium (Peters VIII, S. 77) pro Organo pleno, wogegen das in A-Moll (Peters IV, S. 68) zwar überreich an Sequenzen ist, aber allenthalben den echten, taufrischen Bachschen Geist zeigt. Hier sei auch gleich des D-Moll Orgeltrios (Peters IV, S. 72) erwähnt, dessen herbes, etwas wehmütig klingendes Thema mit seinen zahlreichen Pralltrillern und Mordenten fortwährend in immer neuen Imitationen wiederkehrt und sich so zu einem intimen Dialoge zwischen zwei Stimmen von ganz eigenartigem poetischem Reize entwickelt. Größer als die Anzahl einzelstehender Präludien ist die ebensolcher Fugen. Unter ihnen sei zunächst des unter dem Titel „Canzone" (Peters IV, Nr. 10, S. 54) erhaltenen Tonstückes gedacht. Es ist nach italischen Vorbildern, insbesondere nach zwei Stücken in Frescobaldis Fiori musicali (Canzon dopo la Pistola und Kyrie delli Apostoli) geschaffen. Bach besaß dieses Werk des großen Orgelmeisters in einer Abschrift*). Auch Buxtehude hat die Canzonenform, ohne den Titel zu übernehmen, gepflegt, und Bach ist in der Behandlung derselben zunächst wohl diesem seinem „Meister" gefolgt. Das oft kapriziös klingende Umspringen des Themas in ein anderes, zumeist analog der Proportio in deutschen und französischen Liedern (chansons, daher der Name Canzone), ist gemäßigt und würdevoller geworden. Selbstverständlich muß auf der Orgel bei Eintritt des in anderen Rhythmus versetzten Themas auch eine andere Registrierung eintreten. Die Fuge in C-Dur (Peters VIII, Nr. 10, S. 80) ist ein sehr frisches, wohlklingendes und prächtig aufgebautes Stück, das allerdings nur von Takt 8—10 und in den 10 letzten Takten vierstimmigen bzw. sogar fünfstimmigen, sonst überall dreistimmigen Satz aufweist. Möglicherweise stellt es eine Klavier-, keine Orgelfuge vor**). Der Struktur nach zeigt es Buxtehudeschen Einfluß. An diesen Lübecker Meister erinnert sehr auffällig die G-Dur-Fuge ($^{12}/_{8}$ Takt, Peters IX, Nr. 4, S. 18). Die Ähnlichkeit, aber zugleich auch die Verschiedenheit, das will sagen: die konzisere, kräftigere, melodische Gestaltung des Themas bei Bach ist augenfällig, ganz abgesehen von der glänzenden Durchführung des Themas, die hier ein Meisterstück von Feuer und Geist und gegen den Schluß hin von faszinierender Wirkung ist, während bei Buxtehude das Ganze etwas zopfig und alltäglich ver-

*) Bachs autographe Kopie der „Fiori" Frescobaldis ist im Besitze der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin. Sie umfaßt 104 Seiten und ist im Jahre 1714 angefertigt worden.

Girolamo Frescobaldi (geboren 1580 zu Ferrara, bei den Niederländern, also in deutscher Schule zum Organisten gebildet, 1614 Organist an der Peterskirche zu Rom, † 1644) ist der größte Orgelmeister in vorbachscher Zeit, der Begründer des eigentlichen Orgelstils und derjenigen Art musikalischer Polyphonie, die durch Bach hauptsächlich gepflegt und so die Grundlage auch unserer neueren polyphonen Musik geworden ist. Unerschöpflich in der Erfindung charakteristischer Orgelmotive, darunter solche der schwierigsten Art moderner Chromatik, wird er nur von Bach an Genialität in der kontrapunktischen Verarbeitung dieser Motive übertroffen.

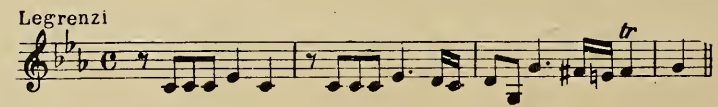
**) Die Ausgabe der B.-G. führt es in der Tat unter den Klavierwerken auf. S. Band 36, S. 159.

läuft. Ein Meisterstück ist auch das Alla breve per Organo pleno (Peters VIII, Nr. 6, S. 72), eine bei frischem, möglichst lebhaftem Tempo und heller glänzender Re-

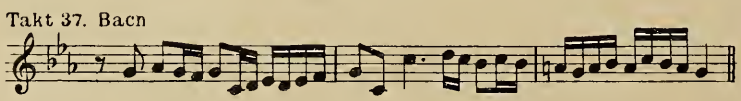


gistrierung in herrlichem, ununterbrochenem Flusse gleichmäßig dahinströmende Doppelfuge. Die beiden Pedaleinsätze des Themas in der Dominantentonart geben dem Spieler den rechten Anhalt für die Entwicklung der großen Schlußsteigerung.

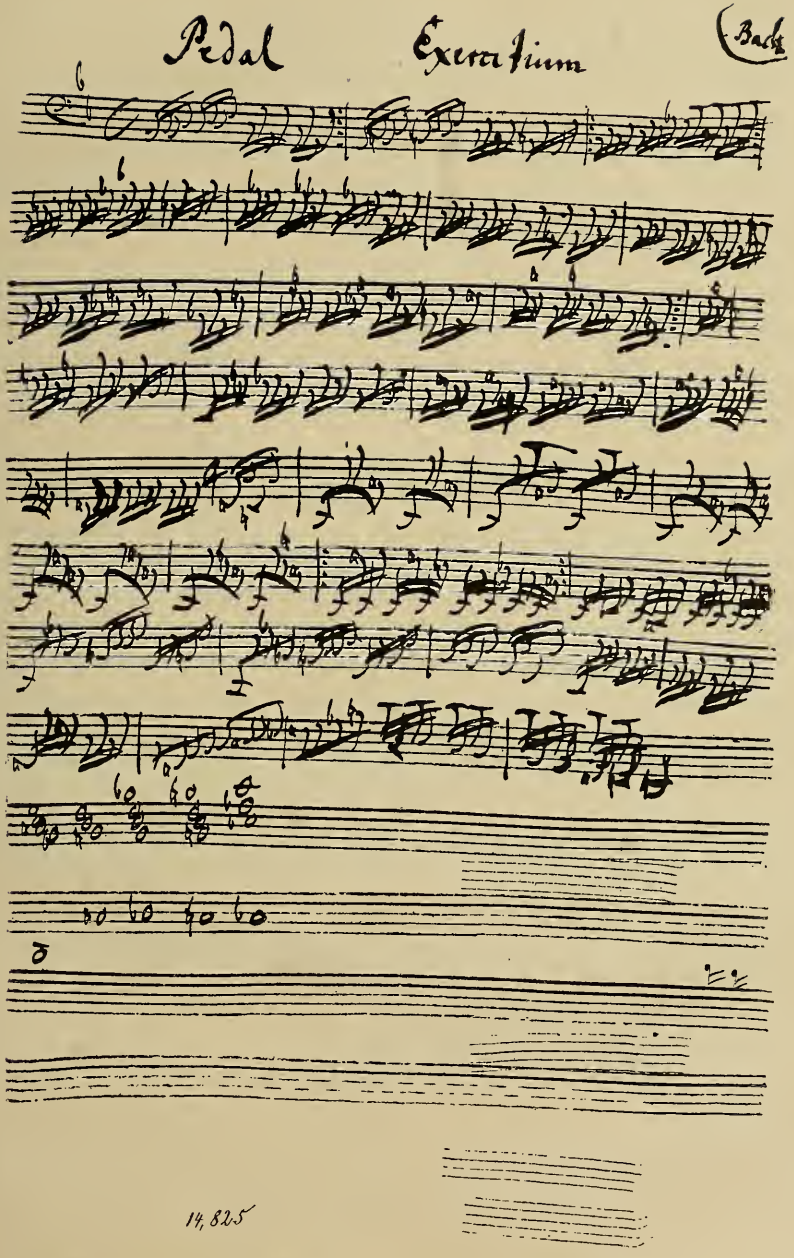
Eine zweite Einzelfuge in G-Dur (Peters IX, Nr. 2, S. 12) könnte eigentlich von Friedemann Bach sein — so stark erinnert sie in manchen Zügen an das D-Moll-Konzert. Eine andere aus C-Moll (Peters IV, Nr. 6, S. 36) trägt in einigen Handschriften den Vermerk: Thema Legrenzianum, was besagen will, daß Bach das Haupt-



thema dieser Doppelfuge aus Giovanni Legrenzi († 1691) entnommen hat. Der weitere Zusatz: elaboratum cum subjecto pedaliter zeigt an, daß das zweite Thema (Takt 37)

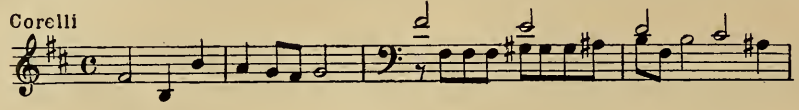


von Bach herrührt, desgleichen die obligate Anwendung des Pedals. Der Schlußkadenz am Ende der Fuge folgt noch (in C-Dur) ein virtuoses und recht geschmackloses Anhängsel. Die Buxtehude nachgebildeten Koloraturen und Tremolo-Figurationen machen nur nach der ernst und streng gehaltenen Fuge den peinlichen Eindruck völliger Überflüssigkeit. Allbekannt und überall gespielt ist die sogenannte „kleine" G-Moll-Fuge (Peters IV, Nr. 7, S. 42). Die Schönheit des prächtig gegliederten Themas ist für Bach ebenso bezeichnend, als der ebenmäßige Bau und die harmonische Entwicklung aller motivistischen und thematischen Bestandteile. Anmutig bewegte, ziemlich sequenzenartig geformte Zwischensätze, die man durch entsprechend veränderte Register und auf verschiedenen Manualen abwechselnden Vortrag besonders auszeichnen kann, verleihen dem wiederholten Eintritte des Hauptthemas jedesmal neuen Reiz, bis beim letzten Pedaleintritt der Höhepunkt der Entwicklung und damit auch, wie so oft bei Bach, der Schluß erreicht ist. Zu der Fuge in H-Moll (Peters IV, Nr. 8, S. 46) benutzte Bach das Fugenthema des zweiten Satzes der vierten Corellischen Kirchensonate nebst



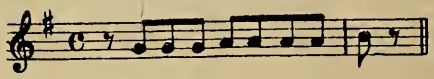
Eine Pedalübung, wie sie Joh. Seb. Bach gelegentlich für seine Schüler aufzuschreiben pflegte

dessen Kontrapunkt. Wie viel ergiebiger sprudelt bei Bach dieser thematische Quell! Welch reiche Abwechslung bietet er an Nebenthemen und wieviel fruchtbringender und

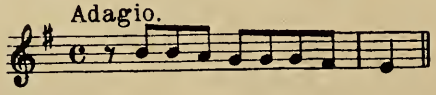


planmäßiger gestaltet sich vor allem die Ausbeutung des Hauptthemas im Vergleich mit jenem Altmeister der Violinsonate! Ein ganz seltsames Werk ist die Fuge in C-Moll (Peters IV, Nr. 9, S. 50). Unstät, durch jähe Pausen unterbrochen, stürmt das Thema in Sechzehnteln dahin, ein fortwährendes Suchen und Irren, Hasten und Jagen, ohne den festen Halt eines die Eile zügelnden Kontrapunktes, bis endlich nach einer durch zwei volle Oktaven herabstürzenden Figuration in der linken Hand ein plötzlich eintretendes langes Pedal-Fis die flüchtigen, hastenden Stimmen sammelt und trotz energischen, durch Synkopen ausgedrückten Widerstandes zur Ruhe zwingt. Nun es so weit ist, ergeht sich auch das Pedal in längerer, zwei Oktaven umspannender Solopassage!*)

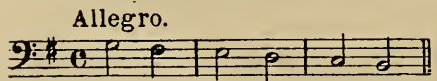
Unter den Phantasien ist zunächst eine Jugendarbeit in C-Dur („Manualiter") (P. VIII, Nr. 9, S. 78) zu erwähnen. Spitta scheint sich dies Stück als ein Werk lebhaften, sogar erregten Charakters zu denken (vgl. I, 398). Das Gegenteil ist richtig: es hat ganz und gar den Charakter einer Frescobaldischen Elevazione und kann gar nicht genug ätherisch zart und langsam, weihevoll und feierlich aufgefaßt werden. Der Eindruck ist dann ein ganz außerordentlicher, ganz ebenso wie bei dem „kleinen, harmonischen Labyrinth" (P. IX, Nr. 3, S. 16), zu dem Caldarasche Modulationen das Vorbild bieten. Auch dieses Stück muß leise begonnen werden; bei den enharmonischen Verwechslungen kann der Klang düster, fast schaurig gefärbt werden, dann bis zum Eintritt der Figurationen wieder heller. Das „Zentrum" ist pianissimo und mit zarten, eng mensurierten Stimmen zu spielen. Im „Exitus" hellt sich dann die Klangfarbe auf und wird am Schlusse voll und glänzend. Eine dreisätzige Phantasie (auch Concerto benannt) in G-Dur gleicht hinsichtlich des Passagenwerkes den Kompositionen Joh. Pachelbels. Der dreiteilige Bau des Ganzen dagegen, vor allem die Einheit des musikalischen Grundgedankens in verschiedenen Formen, im ersten Satz:



im zweiten Satz in der Umkehrung:



im dritten Satz als ostinates Hexachord-Baß-Thema:

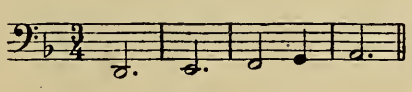


alles das ist Buxtehudesche Art. Den denkbar größten Gegensatz zu diesen zarten Tonstücken bildet die imposante G-Dur-Phantasie (P. IV, Nr. 11, S. 58). Mit rapiden Figurationen beginnend, die durch

*) Alle diese Eigentümlichkeiten, die man als geniale Züge reifster Künstlerschaft ansehen muß, hat Spitta und nach ihm Pirro als „Jugendmängel" aufgefaßt. Daß ein Thema nach seiner „Tonalität" unbestimmt sein und doch einem reifen Künstler angehören kann, dafür ist Beethovens C-Moll-Symphonie, I. Satz, das schlagendste Beispiel. Rhythmisch unbestimmt aber wird das Thema niemandem vorkommen, der weiß, was Phrasierung ist und wie man auf der Orgel phrasiert.

„Echowirkungen" (Takt 2, 4, 6 usw.) nahezu Takt für Takt die rechte Beleuchtung erfahren müssen, kulminiert sie in einem lang ausgesponnenen erhabenen fünfstimmigen Mittelsatz (Grave), der im wesentlichen auf ein Tonleiter-Motiv, zuerst im Basse, in der Ausdehnung einer Sexte, schließlich durch zwei volle Oktaven, majestätisch von D zu d^1 emporsteigend, mit einem verminderten Septimenakkord bei großer Vollkraft der Orgel plötzlich abbrechend — und in einen in rätselhaften chromatischen Figurationen gehaltenen Schlußteil (Sentiment) übergehend. Nach meinem unmaßgeblichen Ermessen wird man die Lösung des Problems, das Bach mit diesem Satze bietet, nicht vollkommen verfehlen, wenn man fortissimo beginnend den Stärkegrad allmählich mit dem Herabsinken des Basses vermindert und vom Eintritt der tiefen Dominante bis zum Schluß eine klare, mittelstarke, aber weiche (Flöten, Prinzipale) Registrierung festhält, die im vorletzten Takte wiederum etwas verstärkt werden kann. Zeigt dies Werk die ganze himmelanstürmende, phantastische Kühnheit des jungen Orgelkünstlers, so begegnen wir in der tiefsinnigen Phantasie in C-Moll (P. IV, Nr. 12, S. 66) der ganzen Tiefe der Empfindung und der kunstgeübten Hand des vollendeten Meisters. Leider ist die ursprünglich der Phantasie folgende Fuge nur bis zum 27. Takt erhalten. Die Wirkung dieses herrlichen Musikstückes auf einem dreimanualigen, mit sanften Flöten und streichenden Registern (ein Manual mit einem sanften Rohrwerk dazu) versehenen Instrumente ist außerordentlich, namentlich wenn gegen den Schluß hin der Orgelklang verdichtet und verstärkt und schließlich wieder bis zum pianissimo abgeschwächt wird.

Ein einzeln für sich bestehendes, zum Höchsten in der Orgelmusik zählendes Tonwerk ist die Passacaglia. So abwechslungsvoll und rhythmisch belebt G. Muffats gleichartiges Orgelstück (G-Moll) sein mag, so sehr Buxtehudes Tokkata (D-Moll) in manchen allerdings recht äußerlichen Dingen der Bachschen gleichen mag, so gewaltig auch Pachelbels D-Moll-Ciacona auf dem



monumentalen Baß sich erhebt: sie bleiben alle weit, weit zurück gegen den unerschöpflichen Reichtum und die Fülle genialster Schöpferkraft, die Bachs Werk bietet. Zwar ist es ursprünglich für Pedal-Klavier geschrieben; gedacht und empfunden wurde es aber gänzlich aus dem Geiste der Bachschen Orgelwerke heraus und darum kann es unbedenklich unter diese gestellt werden. Über den Vortrag sei nur so viel gesagt, daß ich mich der Töpferschen Auffassung nicht anschließen kann, ebensowenig den Notizen des sonst so vortrefflichen Griepenkerl in der Vorrede zum 1. Bande. Die Anwendung der Rohrwerke im Schlußsatze vor der Fuge, wie die des „Vollen Werkes" bei den letzten Takten des ersten und dem Schlußabschnitte des fugierten Teiles (von der Fermate ab) halte ich für unumgänglich. Die Entwicklung in beiden Teilen erfordert ja eine Steigerung a minore ad majus mit öfterem (namentlich im ersten Teile) Zurückgehen zu schwächerer (aber durchweg ungesuchter und ungekünstelter) Registrierung.

Die sechs Orgelsonaten (P. I. Nr. 1—6) muß man aus der Zahl der Orgelstücke ausscheiden. Sie sind für das Pedalklavier und als vorbereitende technische Meisterstudien für die Orgel komponiert. Und zwar ist das Pedalklavier „konzertant" behandelt und verlangt noch ein zweites Tasteninstrument, das den „Continuo", also das Fundament in der Form der Generalbaßbegleitung aus-

führt*). Nur so können namentlich die köstlichen Mittelsätze recht zur Geltung kommen. Stellt man sich dabei vor, wie Bachs Lieblingssohn Friedemann, für den er diese Sonaten schrieb, das konzertante Pedalklavier spielte, während der Vater am Spinett oder Cembalo begleitete, dann hat man erst das richtige Bild dieser aus dem Anfange der Leipziger Zeit (1723) stammenden Werke. Den Sonaten reihen sich bequem jene vier Vivaldischen Konzerte an, die Bach auf die Orgel übertrug. Über die Art und Bedeutung derselben ist an anderer Stelle**) eingehend von mir geschrieben worden, so daß ich mich hier mit diesem Hinweise begnügen kann.

Es bleiben nunmehr noch jene großen, zum Teil Riesen-Doppel-Werke zu besprechen übrig, die Bach als „Präludien und Fugen", „Phantasien und Fugen", „Tokkaten***) und Fugen" bezeichnet hat. Sie sind zum größten Teil so bekannt und so viel gehört, nicht wenige durch Klaviertranskriptionen (Liszt, Tausig, d'Albert, Busoni, Stradal) in so weite musikalische Kreise gedrungen, daß es überflüssig erscheint, sie ebenso ausführlich wie die anderen, minder bekannten zu behandeln. Ihrer Entstehung nach gehört ein guter Teil von ihnen bereits in die Weimarsche Zeit. Die Orgel in der dortigen Schloßkirche, ein Werk von 24 Stimmen, war gut disponiert, insbesondere war das Pedal reich ausgestattet. Es verfügte allein über 7 Stimmen, darunter einen 32-Fuß und je ein Rohrwerk zu 16, 8 und 4 Fuß, muß also einen imponierend vollen Klang gehabt haben und ausnehmend geeignet gewesen sein, Bachs innere Festigkeit im Pedalspiel glänzend hervortreten zu lassen. Dementsprechend sind denn auch die Präludien, Phantasien, Tokkaten und Fugen aus jener Zeit mit virtuosen und langausgedehnten Pedalpassagen, komplizierten Manual-Figurationen, Koloraturen und ähnlichen Bra-

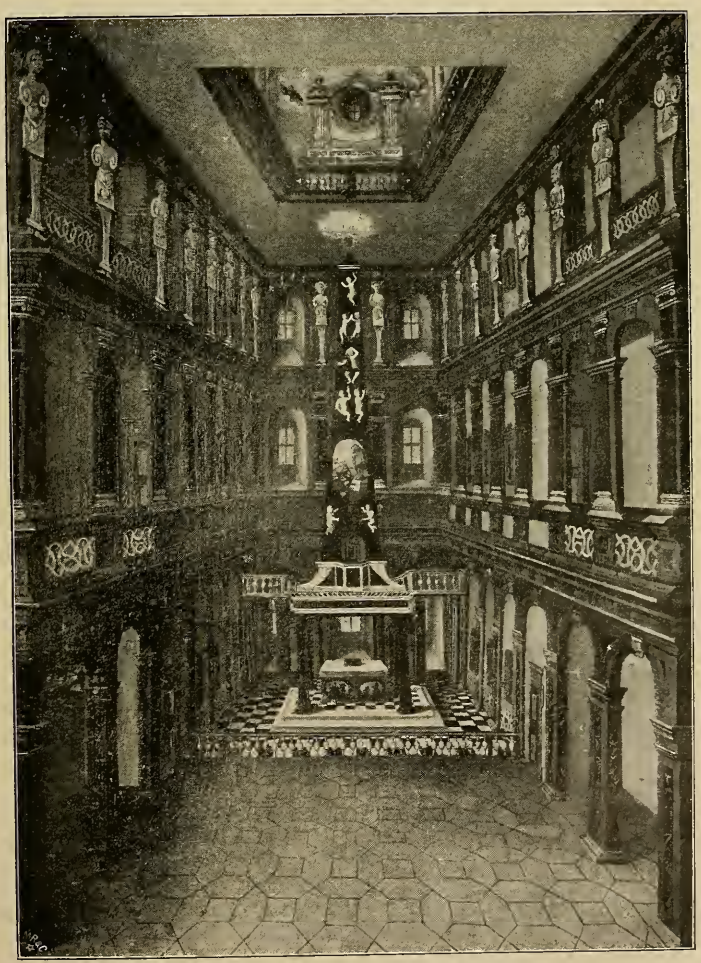
---

*) Der beste Beweis für diese Annahme ist die Verwendung des ersten Satzes der G-Moll-Sonate als „Sinfonia" zum 2. Teil der Kantate: „Die Himmel erzählen". Die Instrumentation besteht hier aus Oboe d'amore, Viola da Gamba und Continuo, also harmonisch begleitende Orgel. Die Notiz ist zugleich ein Fingerzeig für ev. Registrierung dieser Sonate auf der Orgel.

**) Musikalische Rückblicke II, 159 ff. Die bei den Instrumentalkonzerten (Concerti grossi) stehende Gegenüberstellung eines „Concertino" (eines Trios oder Quartettes von Soloinstrumenten) und des Ripieno-Orchesters („Tutti") war auf der Orgel mit ihren verschieden registrierten Manualen leicht wiederzugeben. Solche Transkriptionen italischer Konzerte für die Orgel pflegte nach Mattheson (Das beschützte Orchester) der blinde Organist S. de Graue in Amsterdam mit besonderem Geschick auszuführen.

***) In den Vorreden zu zwei seiner berühmtesten Werke gibt Frescobaldi genaue Angaben über die Vortragsart seiner Orgelstücke, insbesondere der „Tokkaten". Diese Vorschriften gelten in wesentlichen Dingen auch für den Vortrag Bachscher Tokkaten, Phantasien und Präludien und sind so eigenartig und „modern", daß einiges davon hier seine Stelle finden möge. Er sagt: Die „Tokkaten" solle man nicht im strengen Takt, sondern bald langsam, bald schnell, wie es die Musik und der Ausdruck darin verlange, spielen. Man fange langsam und wie arpeggierend an und werde im Verlauf feuriger und schwungvoller. Die Kadenzen am Ende spiele man langsamer, zuletzt ganz langsam. Bei Passagen spiele man so, daß man durch Aushalten der letzten Note die eine Gruppe von der andern trennt und so deutlich erkennbar mache. Haben beide Hände gemeinsam Passagen auszuführen, so halte man die erste Note länger aus, dann aber spiele man die Passage schnell, um die Fertigkeit zu zeigen. Der Triller muß schnell, eine damit verbundene Passage langsam ausgeführt werden, damit sie ausdrucksvoll zu Gehör komme. Folgen je zwei Sechzehnteile aufeinander, so ist das zweite punktiert — also etwas länger — zu spielen (man beachte dies bei der Toccata per la levazione, gegen den Schluß hin!). Frescobaldi ist also der Erfinder des Tempo rubato im allereigentlichsten und besten Sinne.

vourstücken sehr reich ausgestattet. Zu ihnen gehören fast alle diesbezüglichen Werke im 4. Bande der Griepenkerlschen Ausgabe und aus dem 3. Bande Nr. 7—9, also Präludium und Fuge in C-Dur, die dreisätzige Tokkata (Konzert) in derselben Tonart und Präludium und Fuge in A-Moll. Noch in die vorweimarsche Zeit fallen die „acht kleinen Präludien und Fugen" im 8. Bande, unter denen Nr. 4 das auffallendste und wohl sicher nicht für Orgel, sondern Pedalklavier bestimmt ist. Im übrigen sind G. Böhm und D. Buxtehude die Vorbilder für diese nicht eben sehr bedeutenden Jugendarbeiten gewesen. Die Werke der Weimarschen Zeit stehen an Kunstwert bedeutend höher, wie wohl auch hier noch ab und zu fremder, namentlich Buxtehudischer Einfluß zu merken ist. So die allbekannte D-Moll-Tokkata und Fuge (Peters IV, Nr. 4, S. 24), Präludium und Fuge in D-Dur, heute noch das glänzendste Konzertstück, das je für die Orgel geschrieben wurde, wie ein Frühlingssturm einherbrausend, mit der glänzenden Pedalpassage unmittelbar vor dem keck und übermütig geformten Schlusse; Präludium und Fuge in G-Dur, inhaltlich minder bedeutend, aber durch die brillante Schlußwendung in der Fuge eine mächtige, sieghafte Wirkung erzielend; die obengenannte dreisätzige, im Stile eines italischen Konzerts gehaltene „Tokkata und Fuge" in C-Dur, mit den kolossalen Pedalfigurationen in der Einleitung, der herrlichen Kantilene (Adagio) im Mittelsatze und dem an Kühnheit selbst die D-Dur-Fuge noch übertreffenden Schlußsatze mit dem „Trompeten-Thema". Eine Übergangsstellung nimmt Präludium und Fuge in C-Moll (P. IV, Nr. 5, S. 32) ein, wegen des ganz eigenartigen, sich wundervoll steigernden Aufbaues der Fuge, der von reifster Künstlerschaft zeugt, sowie der reichen Koloraturen am Ende der Fuge und der zahlreichen wiederholten Akkorde im Verlauf des im Tokkatenstil Fresco-



Die Schloßkirche in Weimar zur Zeit Bachs

baldis gehaltenen Präludiums*). Das letztere — eine Buxtehudische Manier, von der sich Bach gar bald befreit hat. Als das unbedeutendste Werk der Weimarschen Periode muß das C-Dur-Präludium mit Fuge (P. IV, Nr. 1, S. 2) gelten. Es ist wenig mehr als ein Virtuosenstück, immerhin aber ein Bachsches. Gegenüber diesen in jugendlicher, enthusiastischer Begeisterung dahinströmenden Werken zeigen die späteren Orgelkompositionen dieser Gattung ein größeres Ebenmaß in der Form, eine ruhigere, strengere und einheitlichere Entwicklung des Themas, eine tiefere und kunstvollere Verarbeitung desselben, eine größere Auswahl bedeutsamer, kontrastierender Themen und ausgedehntere, weniger virtuosenhaft stürmische, aber desto abgeklärtere und intensivere Steigerungen. Ich nenne hier zunächst nur kurz die Höhepunkte der organistischen Kunst überhaupt: das „romantische" H-Moll-Präludium und Fuge, die G-Moll-Phantasie und Fuge**), die F-Dur-Tokkata und Fuge, die „Dorische" Tokkata mit Fuge (Bachs komplizierteste Orgelfuge), das in Riesendimensionen sich ergehende E-Moll-Präludium mit seiner Fuge, desgleichen die entsprechenden Werke in C-Dur (P. II, Nr. 1, S. 2), A-Moll, C-Moll, E-Dur (mit der „Tripelfuge"), F-Moll, G-Dur (P. II, Nr. 2, S. 7). Sie bilden alle den Inhalt des 2. und 3. Bandes der Griepenkerlschen Ausgabe. Über einige minderbekannte Werke dieser Gattung nur noch wenige Worte. Das A-Dur-Präludium und Fuge (P. II, Nr. 3, S. 14) ist wohl eines der subtilsten und feinsten Orgelstücke, die Bach geschrieben hat. Alles atmet hier Frieden, Ruhe und selige Heiterkeit. Dementsprechend muß der Vortrag so zart, klar und duftig wie möglich sein; die Orgel werde nicht zu stark, aber mild und voll registriert! Bei der Fuge mit dem rhythmisch interessanten Thema***) beruht die ganze Wirkung auf einer peinlich genauen Phrasierung und delikatester, graziöser Ausführung der oft recht intrikaten Stimmführung. Ganz dasselbe gilt von dem „kleinen" E-Moll-Präludium mit Fuge (P. III, Nr. 10, S. 88), das durchweg in schwermütig klagendem Charakter gehalten ist.

Ein ebenso ganz apartes Stück ist das G-Moll-Präludium und Fuge (P. III, Nr. 5, S. 48) mit seinen bis zum pianissimo ersterbenden geheimnisvollen, absteigenden

---

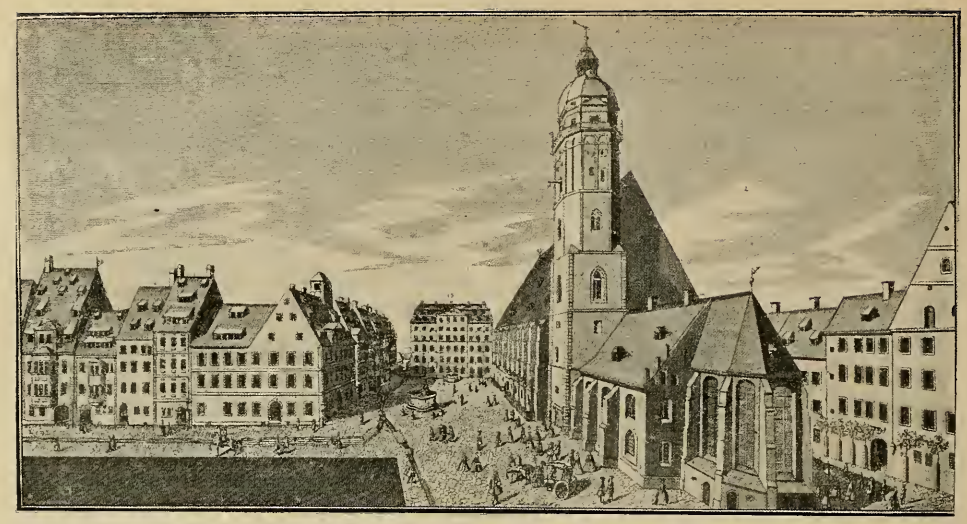
*) Pirros Urteil „l'inexperience du jeune compositeur se trahit ici à chaque mésure" (S. 58) ist eine völlige Verirrung dieses sonst so tüchtigen Bachkenners.

**) Über die Verwandtschaft des Fugenthemas dieses Werkes mit einem Thema aus A. Reinkens Hortus musicus vgl. meine Musikal. Rückblicke I, 54 f. Ich habe dort nachgewiesen, daß nicht bei Reinken, sondern bei Buxtehude (XV, S. 87 der Spitta-Ausgabe) der Fundort dafür ist. Trefflich charakterisiert Pirro (S. 101) diese „Fantasie": „les recitatifs sont d'une déclamation expressive qu'ils n'avaient pas soupçonée . . . ., les suites d'accords, avec leurs audaces que l'on n'a point surpassées, aboutissent à cette gigantesque progression (mes. 31—40), véritable crescendo d'orchestre, où se déploint . . . . toutes les ressources de la sonorité, chaques temps fort amenant de nouvelles forces . . ." Freilich die Auffassung der Stelle (Takt 9 ff.) als „calme supplique d'une prière" kann ich nicht mit Pirro teilen. Liszt schreibt in seiner Ausgabe vor: marcatissimo und eine eigenhändige Notiz in einer an Bülow gesandten Abschrift lautet: „hahnebüchen!"

***) Ähnliche rhythmische (synkopierte) Bewegungen finden sich noch in einer Fuge der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn", im D-Dur-Satze der berühmten „Ciacona" für Violine. Vereinzelt begegnet man der unbegründeten Meinung, das Thema der Orgelfuge stamme aus einem „böhmischen" Volksliede. Allerdings, volkstümlich klingt die Melodie entschieden. Möglicherweise haben die von Frescobaldi gelegentlich benutzten Volksweisen („Frà Jacopina", „Aria di Ruggiero", „Sœur Monique") Bach die erste Anregung gegeben. Ähnliches bei F. Couperin und in Scheidts Tabulatura nova.

verminderten Septimenakkorden und der für das Pedal sehr komplizierten, herrlichen Fuge. Die in demselben Bande unmittelbar darauffolgende „Fantasia et Fuga“ (C-Moll, P. III, Nr. 6, S. 55) ist eine Perle Bachscher Orgelmusik. Besonders diskrete Behandlung erfordert das sich auch mächtig herabsenkende Nebenthema (Takt 11) mit seinen entzückenden Imitationen. Über dem Ganzen schwebt ein Hauch linder Wehmut und sanfter Klage, die erst beim Eintritte des energischen Fugenthemas verstummt. Die Fuge selbst hat einen außerordentlich ernsten, fast finsteren Grundzug, der durch das chromatisch aufsteigende Nebenthema (S. 59, letztes System, Takt 4ff.) einen packenden Ausdruck erhält. Schließlich sei noch kurz des D-Moll-Präludiums (Manualiter, P. III, Nr. 4, S. 42) gedacht, das einer aus der Violinsonate in G-Moll für Orgel übertragenen Fuge vorangeht. Eine wirkungsvolle Wiedergabe dieser durch staccatoartige begleitende Akkorde als Kontrapunkt ausgezeichneten Fuge gehört zu den schwierigsten Problemen des Orgelspiels. Geringeres musikalisches Interesse bieten die beiden Präludien C-Dur und A-Moll mit den dazu gehörigen Fugen (P. III, Nr. 7, S. 62, und P. III, Nr. 9, S. 84); dafür sind sie organistische Studienwerke ersten Ranges. Dagegen erinnert Präludium und Fuge in C-Dur (P. II, Nr. 7) sehr nachdrücklich an eine Fuge von Froberger. Die zugehörige ist ein ganz originelles Meisterstück. Sie entwickelt sich zunächst „manualiter“, und erst nach längerer Steigerung tritt das Thema — in doppelter Verlängerung im Pedal — mit großem Nachdrucke ein und führt zu einem äußerst glänzenden Schlusse*).

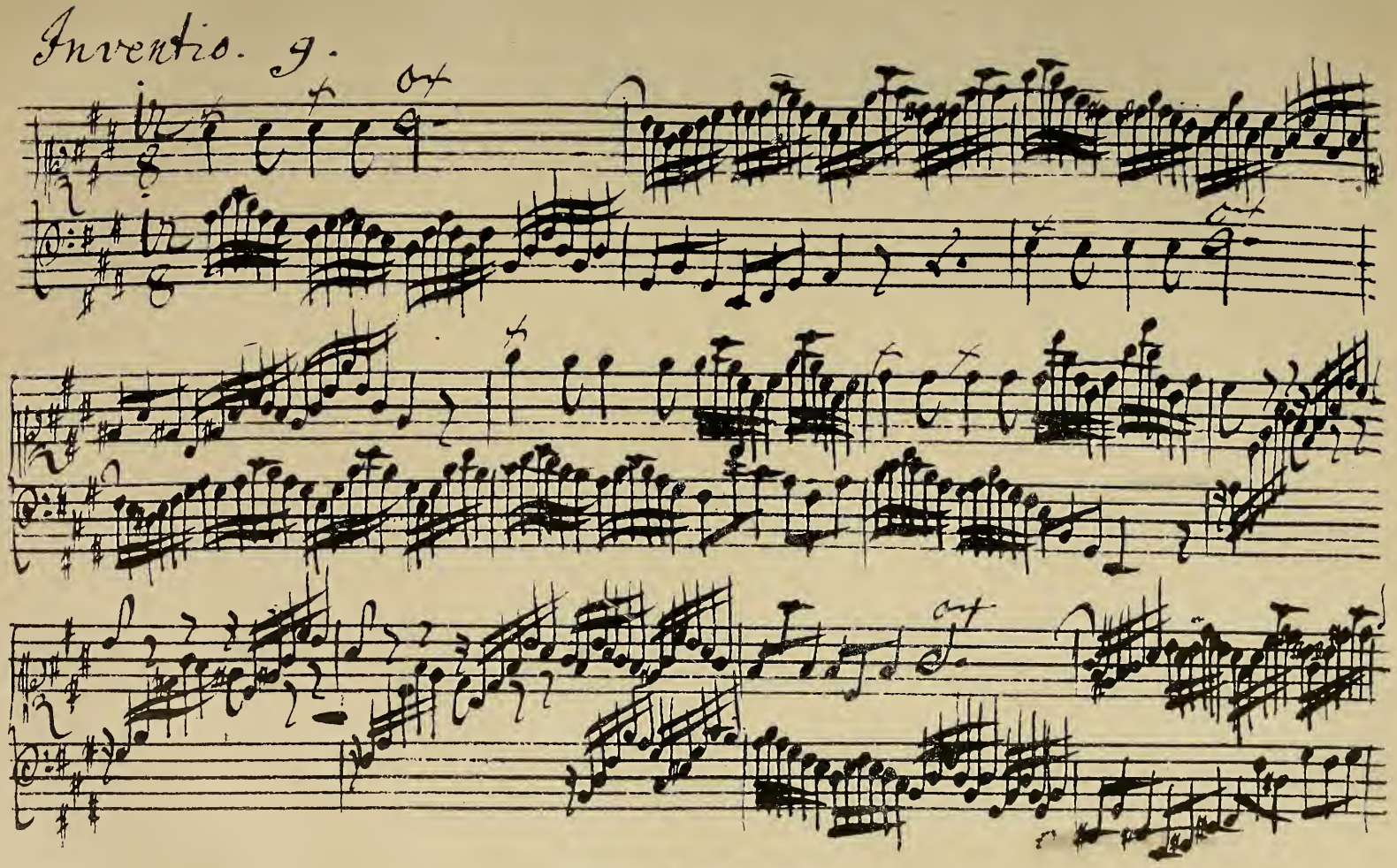
*) Sehr zutreffend macht Pirro (S. 107) auf einzelne Anklänge an diese Fuge, die sich in Wagners Meistersinger-Vorspiel finden, aufmerksam.



Die Thomaskirche in Leipzig
Im Hintergrunde die Thomasschule nach dem Erweiterungsbau

Die Klavierwerke

Da die Orgel ein der Allgemeinheit wenig zugängliches Instrument ist, dringt man am besten von dem eigentlichen Hausinstrumente, vom Klaviere aus in das Wesen der Bachschen Musik ein. Für den Klavierspieler speziell steckt außerdem in Bachs Klavierwerken ein Bildungsmaterial und zwar selbst im bloß technischen Sinne, wie es kaum erreicht, geschweige denn überboten worden ist. Eigentliche Vorstudien zu diesen ganz für sich dastehenden Werken sind im besonderen nicht zu machen. Sie liegen in ihnen selber, wenn man bei ihrem Studium den richtigen methodischen Weg einschlägt. Dieses Studium ist ununterbrochen und vollständig nebenläufig zu betreiben, d. h. es hat selbständig neben dem Studium der übrigen technischen und poetischen Klavierklassiker von Haydn und Clementi bis Chopin und Liszt herzugehen. Bach ist eben eine schlechthin unvergleichliche Klaviergröße für sich. Der landläufige beste methodische Weg seines Studiums ist folgender. Man fängt mit den 15 kleinen Präludien an und nimmt danach die zweistimmigen Inventionen. Die Reihenfolge, die Bach selber nicht systematisch-instruktiv geordnet hat, ist dabei den individuellen Fähigkeiten des Lernenden anzupassen. Nach den zweistimmigen Inventionen studiert man die kleinen Fugen, die französischen Suiten und andere von den leichteren Stücken. Danach erst die dreistimmigen Inventionen, von denen manche schwerer sind als die leichteren Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klavieres, dessen Studium deshalb mit dem jener Stücke zugleich begonnen werden kann. Ebenso werden dann bei weiterem Fortschritte im Wohltemperierten Klaviere die englischen Suiten und andere von den schweren Klavierwerken zwischendurch genommen. Wichtig ist, daß der Lehrer mit den „Agréments", den Verzierungen aufräumt. Sie lenken den Schüler von der Hauptsache ab und waren ja auch ganz dem persönlichen Geschmacke des Spielers unterstellt. Alle die, welche lediglich der Dürftigkeit des damaligen Klaviertones entsprangen, also gehaltene Töne,



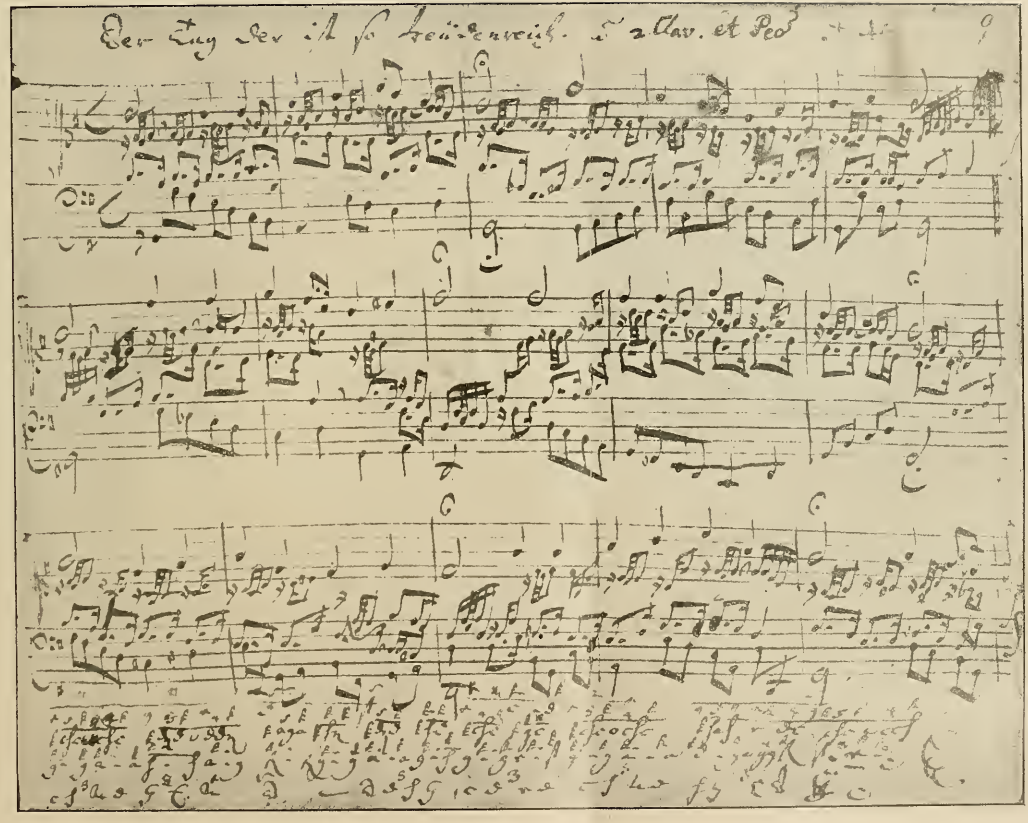
Anfang der 9. zweistimmigen Invention

Anschlagsakzente und dynamische Schattierungen umschreiben, sind — namentlich für Kinder und Anfänger — zu streichen; die aber, welche der zeitgenössischen Gesangsmanier angehören, also tiefere melodische Bedeutung haben (wie z. B. die meisten Schlußtriller) müssen bleiben. Bachs Tongedichte als Verzierungsetuden zu gebrauchen, ist ohnehin verfehlt.

Die achtzehn kleinen Präludien für Anfänger sind poesie- und gehaltvolle Tongedichte kleinsten Umfanges, die auch demjenigen Spieler, der es längst zur Meisterschaft gebracht hat, immer wieder neue Bewunderung abnötigen. Sieben davon entstammen dem Klavierbüchlein für Friedemann Bach, sechs wurden zum ersten Male nach einer alten Abschrift des Titels „Six Préludes à l'usage des Commençants composés par Jean Sebastian Bach" von Forkel herausgegeben, die anderen aber durch Schüler überliefert. Die Zweistimmigkeit herrscht in ihrem Satze vor; nur wenige sind so durchgehend dreistimmig, daß man sie als Trios bezeichnen könnte. Das eine von den beiden in C-Moll hat ausgesprochenen Lautencharakter. Wie hier, so ist auch bei den Inventionen die Reihenfolge äußerlich, nach den Tonarten gehalten. Doch nicht nach der sich im Quinten- und Quartenzirkel darstellenden inneren Verwandtschaft, sondern nach dem musikalischen Alphabete: C-Dur, C-Moll, D-Dur, D-Moll usw. Viele der chromatischen Zwischentöne (Des-Dur, Cis-Moll, Es-Moll, Fis-Dur usw.) mußten aus dem Grunde ausfallen, weil Bach jene Werke noch für kein modernes, temperiertes Instrument schrieb. Das war erst bei dem deshalb so genannten Wohltemperierten Klaviere der Fall, dessen zweimal 24 Präludien und Fugen die ganze, lückenlose chromatische Skala in Dur und Moll durchlaufen: C-Dur, C-Moll, Cis-Dur, Cis-Moll usf. Der Titel des Hauptautographs der Inventionen, von denen die dreistimmigen auch Symphonien genannt werden, lautet:

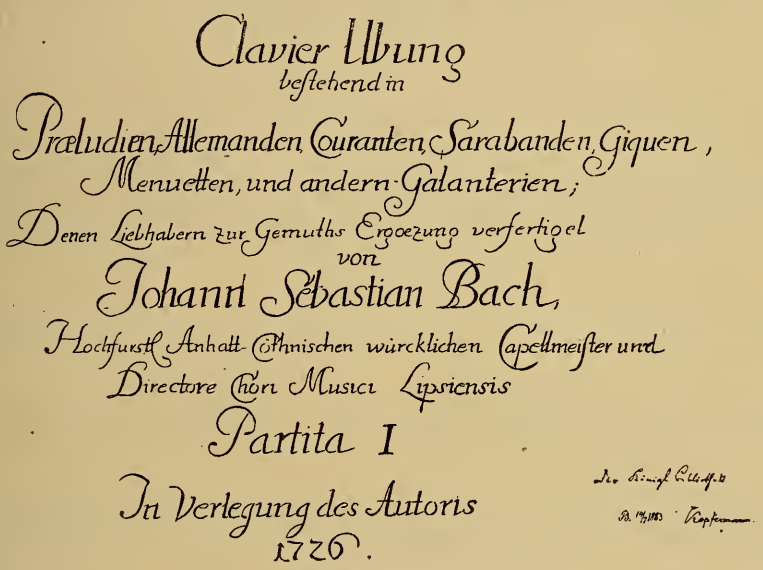
Auffrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Clavires besonders aber denen Lehrbegierigen eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu bekommen. Verfertigt von Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cöthenischer Capellmeister. Anno Christi 1723.

Andere Belege sind aber älter. In Friedemanns Klavierbüchlein, das 1720 angefangen wurde, stehen die meisten schon, wenn auch unter anderen Titeln (Präambulum, Fantasie). Das eigentliche Instrument, für das diese Stücke erdacht waren, ist das Klavichord, das einen gesangsfähigeren Ton als das gleichzeitige Klavizymbel hatte und kurzweg das Klavier hieß. Die Zahl der Stücke entspricht in beiden Sammlungen den auf dem noch nicht temperierten Instrumente möglichen 15 Tonarten C-Dur, C-Moll, D-Dur, D-Moll, Es-Dur, E-Dur, E-Moll, F-Dur, F-Moll, G-Dur, G-Moll, A-Dur, A-Moll, H-Moll, B-Dur. In der Struktur ist die übliche und auch somit bei den kleinen Präludien zu findende zweiteilige Liedform verlassen und die freie kontrapunktische Entwicklung in einem Zuge und aus einem Motive bzw. Thema heraus vorgezogen. Fallen somit nun auch äußerlich die zwei Teile nicht mehr auf, so sind diese Stücke gleichwohl deutlich, und zwar meistens in drei Teile gegliedert, was u. a. Ferruccio Busoni in seiner ebenso scharfsinnigen wie gründlichen Ausgabe zum Ausdrucke bringt. Das Neue liegt hier darin, daß nicht mehr melodisch, sondern bis zur letzten Konsequenz hin thematisch und motivisch verfahren wurde. Wie man an anatomischen Präparaten



Faksimile des Choralvorspiels: „Der Tag der ist so freudenreich" (Anton in Tabulatur notiert)

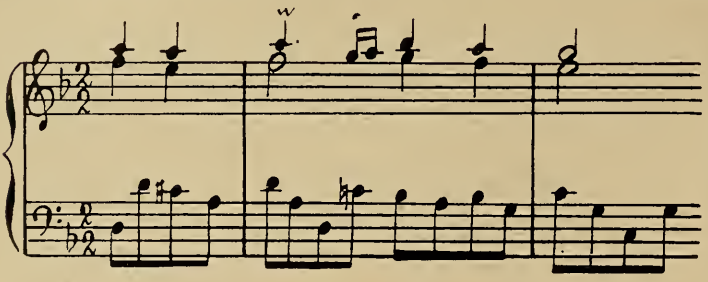
den kunstvollen Bau des ganzen Körpers bis in jede einzelne Nervenfaser studiert, so sollte hier durch die Bloßlegung aller Adern, aller Äste der innere Bau eines musikalischen Organismus bis ins kleinste gezeigt und dadurch zugleich dem eigenen Kompositions- und Gestaltungsvermögen das beste Beispiel gegeben werden. Bach hat übrigens selber den Ausdruck Inventionen nicht gebraucht, wenn selbiger auch nebenher im Titel des Werkes vorkommt. Die Sammlung wurde später in den ersten Teil von Bachs erstem gedruckten Werke aufgenommen, in die „Klavierübung, bestehend in Präludien, Sarabanden . . . und anderen Galanterien . . .“ Op. 1, 1726—30, 2. Ausgabe 1731


Clavier Ubung
bestehend in
Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen,
Menuetten, und andern Galanterien;
Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget
von
Johann Sebastian Bach,
Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würcklichen Capellmeister und
Directore Chori Musici Lipsiensis
Partita I
In Verlegung des Autoris
1726.

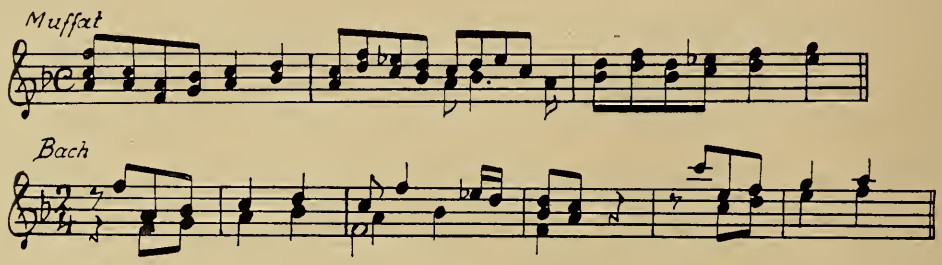
Titel der ersten „Klavierübung“

In diesem ersten Teile der „Klavierübung“ sind auch die meisten Partiten erschienen. Seit 1726 kam jedes Jahr eine heraus, ehe sie vereinigt wurden. Es sind das nichts anderes als Suiten. Der Ausdruck Partita wurde wohl in Anlehnung an Kuhnau gewählt, der ja Bachs Amtsvorgänger war und auch zwei Sammlungen solcher Stücke als „Klavierübung“ herausgegeben hatte. Da von Bach noch französische und englische Suiten vorhanden sind, wollte man nachmals jene Partiten deutsche Suiten nennen, drang aber damit nicht durch. Die Suite kam durch die Vorträge der Kunstpfeifer (Stadt- und Ratsmusiker) auf, die darin Tänze verschiedener Nationen aneinander reihten. Ihrem Beispiele folgten die Klavierspieler. Der Grundstock waren die vier Stücke der Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Die Franzosen, namentlich Marchand und Couperin, fügten dann noch andere Tänze dazu, so die Gavotte, das Menuett, den Passepied, die Bourrée, das Rondeau, das Rigaudon, die Polonaise. Diesen Formenreichtum findet man zunächst in Bachs französischen Suiten wieder Es sind sechs Stück. Doch auch in den sechs englischen Suiten sind diese Stücke vorhanden. Hier wird die Serie immer noch durch ein Prélude eingeleitet. Wie der Name dieser, den französischen innerlich wie äußerlich überlegenen Suiten zu

deuten sei, wußte schon Forkel nicht mehr. Die beiden Gavotten (bzw. Gavotte und Musette) aus der sechsten in D-Moll erfreuten sich einer Popularität sondergleichen:



Als zweiter Teil der „Klavierübung" erschien 1735 noch eine Partite in H-Moll und das dreisätzige „italische Konzert". Auch das gehört zu Bachs dankbarsten und unmittelbar wirkenden Vortragswerken. Es klingt an eine Sinfonie aus Muffats erstem Florilegium (1695) an:



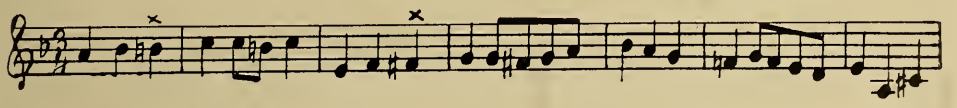
Im dritten Teile des Sammelwerkes (1739) stehen neben Orgelstücken, die auf dem damals gang und gäben zweiklaviaturigen und mit Orgelpedal versehenen Klavizymbel gespielt werden konnten, die vier kurzen Klavierduette, im vierten aber das schwerwiegende Hauptwerk der sog. Goldbergschen Variationen. Goldberg war der Clavecinist des Grafen Kayserling, des russischen Gesandten in Dresden. Kayserling protegierte Bach aus innerer Begeisterung, und Goldberg hatte bei Friedemann Bach, als der in Dresden war, Unterricht. So ist der Name des Werkes zu verstehen. Es ist wie die erwähnte H-Moll-Partita und das Italische Konzert für das zweiklaviaturige Klavizymbel gesetzt. Sein Stil nähert sich auffällig dem modernen, wie er sich besonders in Beethovens letzten Klavierdichtungen durchringt. Das Thema ist schon in dem 1725er Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach zu finden. Variiert erscheint aber eigentlich nur sein Baß, so daß das Ganze an die Passacaglienform anklingt. Sonst ist die Klaviervariation bei Bach nur durch eine weit zugänglichere und sehr nützlich zu übende Jugendarbeit vertreten, durch die Aria variata alla maniera italiana, deren Fluß sich in zehn Variationen erschöpft, während in dem anderen Werke dreißig vorhanden sind.

Die Goldbergschen Variationen erlangten aber trotz ihrer erhabenen Größe und ihrer Bedeutung als wahrer Zukunftsmusik nicht den Ruhm der chromatischen Fantasie und Fuge, von der schon die Zeitgenossen Bachs reimten:

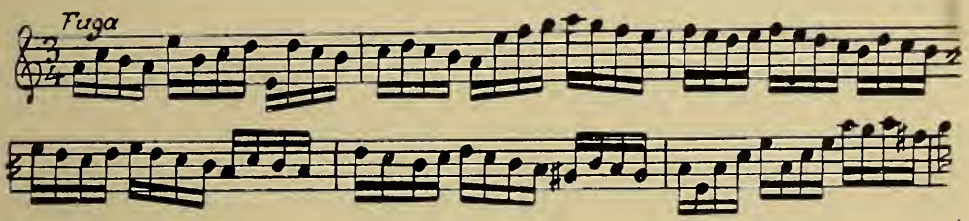
Phantasie chromatica
Bleibt schön in alle saecula.

Dieses Hauptwerk zirkulierte in Bachscher Zeit in vielen Abschriften, deren älteste das Datum des 6. Dez. 1730 trägt und jetzt der Berliner Staatsbibliothek gehört. Die Ent-

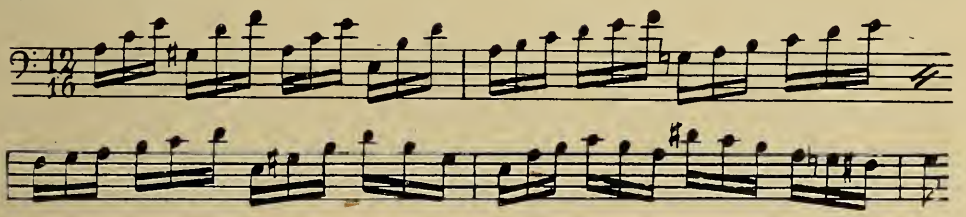
stehung der Komposition, die im ersten Teile eine gewisse Seelenverwandtschaft mit der großen Orgelphantasie in G-Moll zeigt, reicht aber wohl in die Zeit der letzteren, also ca. zehn Jahre weiter zurück. Der Titel erklärt sich sowohl aus der Harmonik der Phantasie wie aus der Bildung des also lautenden Fugenthemas:



Nächst diesem Werke gehören zum Gewaltigsten, was die Klavierliteratur besitzt, eine Phantasie und Fuge in A-Moll und ein Präludium und Fuge in derselben Tonart. In ersterem besteht aber die Phantasie nur in zehn präludierenden Takten, die sich in breiten Arpeggien ergehen und durch einen Halbschluß in das folgende Fugenthema einleiten:



Weit ausgedehnter wird dagegen die andere Fuge präludiert, ein Riesenwerk, dessen Thema lautet:

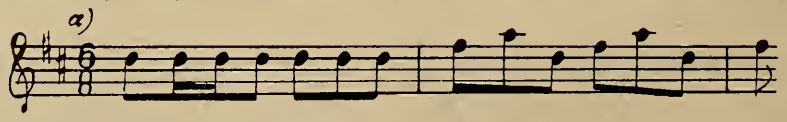


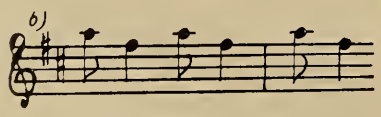
Vielleicht gehört diese gewaltige Meisterkomposition noch in die Cöthener Zeit. Anfangs der dreißiger Jahre, als Bach den Telemannschen Musikverein in Leipzig leitete, arbeitete er sie zu einem Orchesterkonzerte um, wobei er dann als Adagio ein Stück aus der dritten Orgelsonate verwendete Eine weitere „chromatische" Fuge (in C-Moll) ist leider verloren gegangen. Ihre überliefernde Handschrift ist nicht fertig geschrieben und bricht mit dem 47. Takte ab. Doch ist die Einleitung zu dieser Fuge als C-Moll-Phantasie beliebt und populär geworden. Sie erinnert in der Technik des Klaviersatzes an die Sonaten des Neapler Meisters Domenico Scarlatti, so z. B. in der Verwendung des Überschlagens der Hände. Eine kleinere, zweistimmige C-Moll-Phantasie schließt sich mehr an die zweistimmigen Inventionen an.

Die Klavierwerke sind überhaupt eine ebenso reiche Fundgrube wie die Orgelwerke. Man kann sein ganzes Leben darin zubringen und sie doch nicht erschöpfen. Selbst Programmusik trifft man hier an. Sie ist am deutlichsten in einer Jugendarbeit gegeben, in einem Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders, ein Stück, das also schon durch die persönlichen, familiären Beziehungen unseres Meisters erhebliches Interesse gewinnt. Der ältere Bruder Johann Sebastians, Johann Jakob, war nämlich 1704 als Hoboist für die Armee Karls XII. von Schweden angeworben und sollte nun den polnischen Feldzug mitmachen. Dem gegebenen Vor-

wurf entsprechend mußte diese Art „Abschiedssonate" in sechs Teilen folgendes „exprimieren": a) „ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten", was das Anfangsmotiv mit aller wünschenswerten Symbolik zum Ausdrucke bringt; b) ist eine Vorstellung unterschiedlicher casuum, so ihm in der Fremde könnten vorfallen", eine Fuge in G-Moll, die sich wie in der Irre entfernter Tonarten in Form eines Dominanthalbschlusses scheinbar im Ungewissen verliert; c) „ist ein allgemeines Lamento der Freunde", wobei ein Basso ostinato in Gestalt eines wohlbekannten, von Bach öfter verwendeten Motivs (vgl. „Weinen, Klagen", ferner Crucifixus der H-Moll-Messe, Kantate „Jesus du, du meine Seele", Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich", Fis-Moll-Tokkate, Klavierfuge in A-Moll) unter Begleitung eines zweiten, in Generalbaßziffern notierten Klavichordes erklingt und das Schluchzen, Weinen, Klagen der Freunde tatsächlich mit greifbarer Naturtreue durch Töne ausdrückt, wie auch schließlich „der allein abziehende Baß" (Spitta) sehr charakteristisch ist; d) „allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es nicht anders sein kann, und nehmen Abschied" — ein kleiner elegischer Zwischensatz, der ein ernstes Bild gehaltener, männlicher Trauer gibt; e) „Aria di postiglione" und f) „Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione", ein zweiteiliges Stück als Einleitung und Doppelfuge, voller Humor und mit liebenswürdiger Kunst dem Vorwurfe in jeder Weise gerecht werdend.

In den hier unmöglich im einzelnen zu erörternden Reihen dieser großen Werkgruppe sind auch die Arbeiten sehr interessant, die Bach über Themen und Einfälle fremder Meister lieferte. Seine Zeit, in der die Geister noch genug eigene Kraft und Größe hatten, litt noch nicht an dem modernen Übel der Plagiatsichtigkeit, brauchte sich noch nicht gleich unseren Alexandrinern auf die Suche von „Anklängen" zu begeben, um damit wenigstens einen Schein von eigener Geistesgröße zu markieren. Man sah weniger auf das Was wie auf das Wie. Und letzteres ist natürlich auch bei Bach höchst bewundernswert. So z. B. in drei Fugen (einer mit vorangehendem Präludium) über Themen des Italiers Albinoni. Auch die mehrsätzigen Sonaten sind meistenteils sekundäre Werke, wenn auch nicht alle nach fremden Mustern. Das ist nur bei zweien der Fall, bei denen in C-Dur und A-Moll, die nach Stücken aus des Hamburger Altmeisters Reinken Hortus musicus gearbeitet wurden. Aus demselben „Musikgarten" stammt auch eine B-Dur-Fuge. Eine andere in derselben Tonart ist wieder eine Arbeit nach einer Vorlage von J. C. Erselius, Organist in Freiberg, deren Original in G-Dur steht. Die D-Moll-Sonate aber ist bachisch, wenn auch ebenfalls sekundär. Sie wurde nach der zweiten Sonate für Violine solissimo geschrieben (A-Moll). Dagegen ist die in D-Dur original, wenn sie auch als Jugendwerk noch ganz im Banne der Kuhnauschen Muster steht, auf die ja auch das erwähnte Programmmusikstück zeigt*). Die Schlußfuge des viersätzigen Werkes sprüht von echt Bachschem Humor; ihr mußte die Sprache der Vögel:

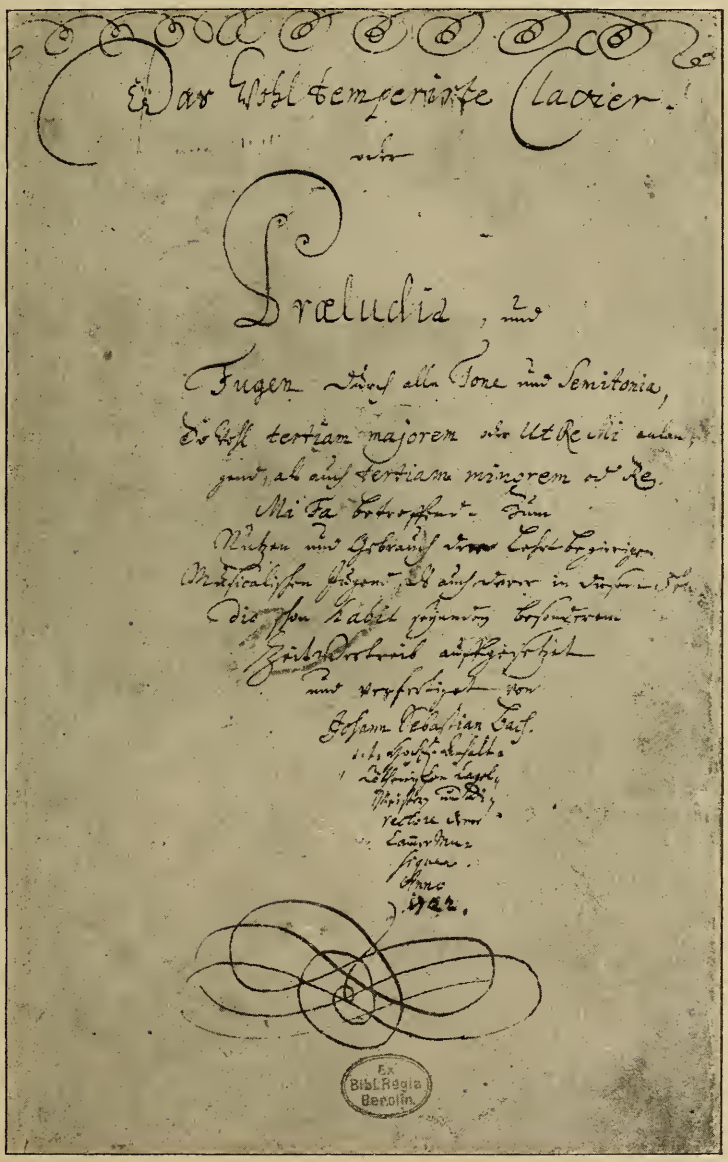




also Henne und Kuckuck, das thematische Material liefern. Am bedeutendsten tritt in dieser Gruppe sekundärer Werke wieder der venedische Komponist

*) Spitta und Bischoff halten den ersten Satz für unecht. Allerdings sprechen die dort in abgemessener Symmetrie ewig wiederkehrenden achttaktigen Perioden gegen Bachs Autorschaft.

Vivaldi hervor, denn als Bachsche Klavierbearbeitungen sind von seinen Violinkonzerten nicht weniger als sieben bekannt. Die im Anhange der großen Gesamtausgabe der Bachschen Werke (Bach-Gesellschaft) mitgeteilte Originalfassung des zweiten dieser Konzerte



Titelblatt des ersten Teiles vom „Wohltemperierten Klavier"

zeigt uns, wie Bach bei solchen Bearbeitungen verfuhr. Er gab der Solostimme ein reicheres und mehr dem Charakter des Klaviers entsprechendes Figurenwerk und gestaltete dasselbe durch Hinzufügung von Sextenparallelen klangvoller; massige Unisono-Tonleiterpassagen zergliederte er weislich. Was ihn aber hauptsächlich zu diesen Bearbeitungen

trieb, waren zunächst didaktische Zwecke: die klare Gliederung dieser Stücke, die saubere Disposition, die leicht abgerundete Form sollten ihm mustergültig sein und werden. Dazu sollte die schöne, ergreifende Melodik, namentlich in den Largo- resp. Adagiosätzen, befruchten, beleben und zugleich die eigene anfänglich etwas sprödere melodische Begabung für die schöne italische Kantilene erregen. Und in der Tat, wenn man sowohl die im vorhergehenden Kapitel erwähnten vier Vivaldischen Konzerte, die Bach für Orgel bearbeitete, wie die vorliegenden sich im einzelnen durchzusehen die Mühe nimmt, ist man freudig überrascht über die schöne, edle und kräftige, echt italische Gesangsmelodik, die ihnen eigen ist. Im ganzen sind sechzehn solcher übertragener Konzerte vorhanden, die früher alle auf Vivaldis Namen gingen. Inzwischen hat man aber noch B. Marcello, Telemann und den Herzog Johann Ernst von Weimar als Urkomponisten nachgewiesen, während von einigen Konzerten die Originale noch nicht ermittelt werden konnten.

Zu den Sonaten, von denen vorhin die Rede war, sind eigentlich auch die Tokkaten zu rechnen. Denn so konnte man früher ebenfalls solche mehrsätzigen Stücke für Klavier oder Orgel nennen, ohne dabei etwa an eine so bestimmte Form zu denken, wie sie z. B. mit dem Begriffe der Sonate zur Zeit Beethovens verbunden ist. Derartiger Tokkaten nun sind sieben vorhanden. Fünf von ihnen fallen in die erste weimarsche Zeit, während die beiden in Fis-Moll und C-Moll später zu datieren sind. Von der in D-Moll sagt Kittel, daß sie die früheste oder erste sei. Sie ist in zwei Formen überliefert, von denen wieder die einfachere die frühere ist. In der Tokkate in Fis-Moll taucht jenes chromatisch-absteigende Thema auf, von dem schon weiter oben gelegentlich des Programmusikstückes Rede war.

Die stille Mußezeit seines Aufenthaltes in Cöthen gab Bach Zeit und Gelegenheit, all sein Können auf dem Gebiete der Klaviermusik in einem Werke zu konzentrieren, das einzig in seiner Art ist und bleiben wird, so lange unsre Kunst besteht. 1722 beendete Bach ein musikalisches Sammelwerk, an Größe und Bedeutung für die Tonkunst etwa der Bibel vergleichbar. Es hatte den Titel: „Das wohltemperirte Clavier oder Präludia und Fugen durch alle Töne und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besonderen Zeit-Vertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach p. t. Hochfürstl. Anhalt-Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722." Das Werk enthielt 24 Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten in ununterbrochener Folge der chromatischen Skala, von C-Dur angefangen bis zu H-Moll. Nicht als ob es so in dieser Folge nacheinander entstanden oder gar aufgeschrieben worden wäre! Mit den in Friedemanns Klavierbüchlein enthaltenen „Inventionen" sind auch einzelne Präludien und Fugen zu gleicher Zeit zunächst als einfache Übungsstücke geschrieben, ohne daß noch die weitere Idee vorschwebte, je eins dieser Stücke mit einer dazu gehörigen Fuge zu einem Ganzen zu vereinigen. Tatsächlich weist schon Schumann darauf hin, daß Präludium und Fuge nicht immer in ursprünglichem Zusammenhange stünden, wiewohl Busoni, unter den neueren Herausgebern des „Wohltemperierten" (mit Ausschluß der Textkritik) bei weitem der gründlichste, dies von dem D-Dur-Präludium und -Fuge scharfsinnig nachweist. Auch die Ordnung der einzelnen Stücke stand noch nicht fest:

Friedemanns Klavierbüchlein (1720) enthält nur Präludien als abgeschlossene, für sich bestehende Stücke; der Fugensatz bot für Friedemann noch zu viel Schwierigkeiten. Ging doch Bachs ursprüngliche Absicht ganz einfach nur dahin, ohne großes Kunstgepränge, so wie es sein Genius ihm eingab, „einen Lauf durch die 24 Dur- und Moll-Tonarten" der chromatischen Skala, von denen viele (Fis-Dur, Cis-Dur z. B.) damals noch gar nicht in Gebrauch waren, und zu denen Bach durch seine neue Fingersatz-Methode*) erst den praktischen Zugang eröffnet hatte, durchzuführen. Als Bachs Entschluß, ein solch gänzlich neues Werk zu schaffen, in die Tat umgesetzt wurde, konnte er sich nicht genug tun, daran zu bessern, zu ändern, hinzuzufügen, auszumerzen und von neuem zu komponieren. Solch großes Interesse hatte er daran, daß dieses Werk in möglichster Vollendung erschiene.

Nicht weniger wie drei (zum mindesten, vielleicht vier) Autographen besitzen wir von dem „Wohltemperierten Klavier". Zunächst die mit A bezeichnete Handschrift, ursprünglich im Besitz Robert Volkmanns. Sie hatte infolge einer Überschwemmung längere Zeit bei Pest in der Donau gelegen, ging dann in den Besitz Prof. Wageners in Marburg über und ist dann von der Berliner Staatsbibliothek erworben worden. Sie ist sehr sorgfältig geschrieben und die beste von allen, enthält aber sehr viele Korrekturen von anderer Hand, über deren Wert die Meinungen geteilt sind. Diese Korrekturen finden sich gleichlautend in den Handschriften Kirnbergers und Altnikols. Der Herausgeber des Werkes in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und der Edition Peters, Kroll, hat daher kein Bedenken getragen, die Korrekturen in seinen Text aufzunehmen. Das Autograph ist 1732 datiert. Das Autograph B ist dasjenige Exemplar, welches bei der Erbschaftsregulierung Friedemann zugefallen war. Von diesem erstand es der Domorganist Müller in Braunschweig, von ihm kam es an Griepenkerl, dann an Roitzsch; jetzt besitzt es ebenfalls die Staatsbibliothek in Berlin. Datiert ist es 1734. Die Echtheit des Fischhoffschen Autographs C wird bezweifelt. Ist es echt, so enthält es jedenfalls eine Fassung, die vor der ersten, definitiven Redaktion durch Bach liegt, denn wir finden in ihr die Präludien so wie sie in Friedemanns Klavierbüchlein (1720) geordnet sind. Nächst dem Autograph A scheint indessen das Autograph D von erheblicher Wichtigkeit. Es stammt von Georg Nägeli in Zürich, der es von einer Tochter Carl Philipp Emanuels in Hamburg im Jahre 1802 durch die Vermittlung des Prof. Horner daselbst erworben hatte. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es das Exemplar, das nach dem Tode des Vaters dem genannten Sohne zugefallen war.

Alle diese Autographen, zu denen noch eine Reihe anderer Handschriften von Quellenzuverlässigkeit tritt, beziehen sich auf den ersten, älteren Teil des Werkes. Den zweiten Teil schuf Bach weit später, als er seine Kantatenperiode schon so ziemlich hinter sich hatte. Dieser Teil gehört in das Jahr 1744 und scheint nicht „zweiter Teil", sondern nur „Vierundzwanzig neue Präludien und Fugen" betitelt gewesen zu sein. Das Autograph dazu galt lange Zeit hindurch für verloren. Das Urautograph ist es auch, doch ist jetzt eine von Bach selber angefertigte Abschrift bekannt und seit 1895 im Besitze des Britischen Museums in London. Diese Handschrift stammt aus dem Nachlasse Muzio

*) In früheren Zeiten war Hauptgrundsatz der Orgel- und Klavier-Fingertechnik, den Daumen nur in äußerstem Notfalle, z. B. bei weiten Spannungen, zu gebrauchen. Bach fing an, den Daumen systematisch in gleichem Maße wie die andern Finger zum Dienste heranzuziehen, anstatt ihn schlaff herunterhängen zu lassen.

Clementis und wurde schon 1842 durch Mendelssohn als echt erkannt, als sie noch in Privatbesitz war.

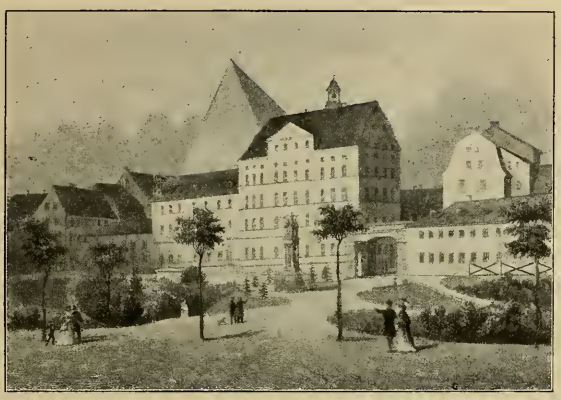
Den ersten Druck des Werkes veranstaltete 1799 der Engländer Kollmann, der 1812 auch An Analysis of S. Bachs Praeludes and Fugues herausgab. Ein Jahr später kamen dann die Ausgaben von Nägeli in Zürich und Simrock in Bonn. Wieder ein Jahr darauf (1801) erschien der erste Petersche Druck. Breitkopf & Härtel folgten erst 1819. Heute ist selbst die teure Ausgabe in den Bänden der Bach-Gesellschaft durch die billige von Bischoff (Steingräber) übertroffen, da letzterem Quellen zu Gebote standen, die Kroll, der die Arbeit dort hatte, noch nicht benutzen konnte. Unter den didaktischen Ausgaben seien besonders die von Klindworth (Schott) und die von Mugellini (Breitkopf & Härtel) erwähnt. Dagegen schießt die scharfsinnige Busonis (Breitkopf & Härtel) weit über das Ziel hinaus. Sehr instruktiv ist hingegen die Fugenauswahl, die Boekelman in mehrfarbigem Drucke bei Zimmermann herausgab. Ebenso darf F. Stades Partiturausgabe sämtlicher Fugen (Steingräber) nicht unerwähnt bleiben, da sie das Verständnis dieser höchsten Kunstgebilde außerordentlich fördert.

Als eigentlicher Vorläufer des „Wohltemperierten" kann der Halberstädter Orgelbauer Andreas Werkmeister (1645—1706) angesehen werden. Er führte die moderne Stimmung ein, indem er die Oktave in zwölf gleich- und zwar mittelwertige Halbtöne zerlegte und dadurch Cis mit Des, Dis mit Es, E mit Fes usw. auf die gleichen Tonhöhen brachte. Nun konnten die Komponisten in allen Tonarten modulieren. Werkmeister legte sein System in einer 1691 erschienenen Schrift von der „musikalischen Temperatur" nieder. Bach war der erste, der daraus als Komponist die Konsequenzen zog, denn ein 1880 ans Licht gekommenes „Wohltemperiertes Klavier" von dem Tennstedter Organisten B. Ch. Weber wurde trotz der darauf vermerkten Jahreszahl 1689 durch Wilhelm Tappert in die Mitte des 18. Jahrhunderts verwiesen*). Dieses Werk zeigte sich zudem auch kompositorisch als eine mittelmäßige Arbeit. Weit mehr in Ehren ist da Bachs Bewunderer, der Lobensteiner Organist Georg Andreas Sorge (1703—78) zu nennen, der ca. 1738 ein von ihm komponiertes „Wohltemperiertes" herausgab. Von neueren Meistern verdient Alexander Klengel genannt zu werden. Er veröffentlichte 24 Kanons und Fugen durch alle Tonarten, ein modernes Werk, das von unseren Klavierstudierenden mehr hervorgeholt werden sollte, als es geschieht.

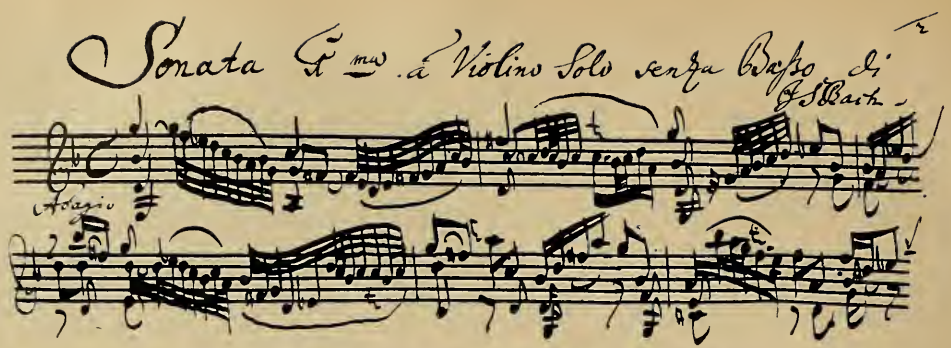
Von allen Werken Bachs ist sein „Wohltemperiertes Klavier" wenigstens in den Kreisen der Klavierspieler das spezifisch klassische Werk geworden. Allerdings nicht immer direkt; aber die Studienwerke Bertinis, Cramers, Czernys, Clementis sind in ihrem eigensten Wesen mehr oder weniger vom Wohltemperierten beeinflußt. Freilich, volles Verständnis für die ganze Bedeutung dieses „Fundaments" zum Gebäude der Tonkunst hat erst die neuere Zeit gehabt, seitdem in unserer Musik, dank der Bemühungen Schumanns, Liszts und seiner Schule, das poetische Element zu höherer und ausschlaggebender Bedeutung gelangt ist. „Die meisten der Bachschen Fugen sind Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt." Populär im engern Sinne, also vulgär sind sie aber nicht geworden. Das liegt in ihrem allem Äußerlichen und Ober-

*) Monatshefte für Musikgeschichte, 1899, S. 123ff.

flächlichen abgewandten Wesen. Nur das C-Dur-Präludium des ersten Teiles macht eine Ausnahme, denn über seinen wallenden Harmonien hat ja bekanntlich Gounod eine schöne Melodie komponiert. Im allgemeinen fällt am meisten der moderne Zug an diesen Wundergebilden auf, der ihnen für die Zeit ihrer Entstehung den Charakter als wahre Zukunftsmusik verleiht. Schumann urteilte ganz richtig über Bach, wenn er sagte, dieser sei allen so weit vorausgeeilt, daß nur aus ihm, dem Einen, immer von neuem zu schöpfen sei. In den berühmten „Lebensregeln" heißt es: „Das Wohltemperirte Klavier sei Dein täglich Brot."



Thomasschule und Kirche von der Promenade aus gesehen
Davor das von Mendelssohn angeregte Denkmal Bachs



Handschrift Joh. Seb. Bachs (Aus dem Nachlasse des Thomaskantors Rust)

Die Werke für Orchester und für Kammermusik

Das alte, vorhaydnsche Orchester ist noch einer der schwächsten Punkte in der musikalischen Praxis. Nicht daß es hier an aufklärender musikwissenschaftlicher Arbeit fehlte, denn die Musikgelehrten haben gerade nach dieser Richtung hin ersprießlich gewirkt; aber die Gleichgültigkeit und Bequemlichkeit, ja auch wohl die Ignoranz der praktischen Dirigenten hat mit wenigen Ausnahmen jene Forschungsresultate noch nicht zu wirklich überzeugenden und allgemein durchgreifenden Stilerneuerungen zu verbreitern vermocht. Für Händel erreichte ja hier Chrysander viel. Allein bei Bach ist die Sachlage nicht so einfach. Händels Orchester war für die damalige Zeit modern, d. h. es hatte die von Italien ausgehende Vereinfachung angenommen, die die zahlreichen Zwischenstufen der Instrumente fallen ließ und nur die vollkommensten Haupttypen beibehielt. Bach dagegen, der nie den Boden des damaligen gelobten Landes der Musik betreten hatte und an dessen Kunst nur durch dritte Hand teilnahm, blieb beim Alten und brauchte noch Instrumente weiter, die schon zu seiner Zeit im Aussterben begriffen waren. Solche Instrumente müssen modernen Aufführungen aber naturgemäß besondere Schwierigkeiten machen. Doch kann man derer wohl Herr werden, und diejenigen Instrumente, die schlechthin unentbehrlich erscheinen, bürgern sich allmählich wieder ein. Ist doch z. B. die Oboe d'amore (Liebesoboe), eine Art weicher Altoboe, sogar in einer allermodernsten Partitur, in der zur Sinfonia Domestica von Strauß zu finden. Eine andere Oboe aber, die Oboe da caccia (Jagdoboe), läßt sich allenfalls durch das sogenannte englische Horn ersetzen. Desgleichen die Schnabelflöte (Flûte à bec) durch die gebräuchliche Traversflöte. Klarinetten aber existierten zu Bachs und Händels Zeiten noch nicht; auch Haydn und Mozart mußten sich in ihren früheren Schaffensperioden noch ohne sie behelfen. Die zwischen Holz- und Blechblasinstrumenten in der Mitte stehenden Zinken (Cornetti) können allenfalls durch Flügelhörner ersetzt werden, da die dazu besser geeigneten hohen Posaunenarten ebenfalls nicht mehr in unseren Orchestern anzutreffen sind. Größere Schwierigkeiten machen hingegen wieder die Trompetenstimmen, ihrer hohen Töne wegen; doch hat man sich da geholfen, indem man besondere „Bach-Trompeten" konstruierte (Clarini). Ähnlich liegt die Sache bei den Hörnerstimmen, denn Bach benutzte nur das schlichte Jagdhorn (Corno da caccia), das leichte, hohe Töne und nichts von der dunklen, romantischen Färbung unseres Ventilhornes, ge-

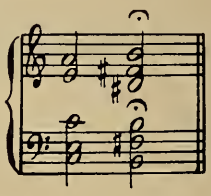
schweige denn des klassischen Waldhornes hatte. Mit den Streichinstrumenten nun käme man wohl zurecht, wenn man die Gambe wieder kultivieren würde. Sie ist weit notwendiger als die Viola d'amour (Liebesbratsche), die ja schon ab und zu wieder angetroffen wird, bei Bach aber eigentlich nur in der Johannispassion unentbehrlich ist. Die Quartgeige (Violino piccolo), die von Bach selber erfundene Viola pomposa und das Violoncello piccolo aber sind leicht durch ihre Haupttypen ersetzlich.

Weit wichtiger ist nun der Umstand, daß man zu Bachs Zeiten nicht alle Füllstimmen und bloßen Harmonietöne eigenen Instrumenten übergab, sondern sie auf dem durchaus obligatorischen Tasteninstrumente (Clavicembalo) spielte, dessen Inhaber außerdem in Recitativen und Sologesängen selbständig zu begleiten hatte und überhaupt als der eigentliche Dirigent (Maestro al cembalo) erschien. Seine Stimme war nur als Generalbaß (d. s. die Baßtöne mit den Akkordziffern darüber) notiert und muß heutzutage notwendig berücksichtigt oder doch mindestens unter andere Instrumente verteilt werden, wenn das Ganze nicht höchst empfindliche Lücken haben soll. Da das Tasteninstrument aber diesem alten Orchester eine ganz eigentümliche, und zwar durchaus schöne Klangfarbe verleiht, so sollte es niemals bloß „ersetzt" werden. Auch da ist man bereits soweit gekommen, angesichts des Umstandes, daß unsere modernen Flügel einen ganz anderen Ton haben, wieder alte „Cembali" zu bauen. Kurz man könnte auch hier sagen: „Sie sehen, was wir können; wenn Sie wollen, dann haben wir eine Kunst." Aber man will eben nicht, und deshalb haben wir meistens die Bachsche Kunst nicht, wenigstens nicht die richtige.

Ein Gambenspieler

Das zeigt sich gleich bei den Aufführungen jener Orchesterwerke, die verhältnismäßig oft vor das große Publikum treten, der Brandenburgischen Konzerte. Hat doch selbst ein berühmter rheinischer Dirigent, zu dessen Spezialitäten Bach gehört, in einer von ihm besorgten Taschenpartiturausgabe dieser Tondichtungen die Generalbaßstimme ausgemerzt und dadurch sein völliges Unverständnis des alten Orchesters dargelegt! Wie oft hört man hier Stellen, in denen nur Ober- und Unterstimme von einem noch dazu massenhaft, also auch nach dieser Richtung hin falsch besetzten Streicherkorps gespielt werden, während von harmonischen Mittel- und Füllstimmen nicht eine Note vorhanden ist! Bach schrieb die sechs Konzerte für den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, einen sehr musikbegeisterten Sohn des Großen Kurfürsten, der eine vortreffliche Kapelle unterhielt und mit dem Meister irgendwo persönlich bekannt geworden war, als letzterer seinen cöthenschen Herrn auf Reisen begleitete. Die Widmung ist im Frühjahre 1721 datiert. Der Grundgedanke dieser Werke ist nicht im Konzertieren eines einzigen Instrumentes, sondern vielmehr in der älteren Art zu finden, bei der ein großer Klangkörper (Tutti) mit einem kleinen (Concertino) alterniert. Daß

das bei Bach nicht so äußerlich, schablonenhaft verläuft, kann man sich schon denken, wenn man erfährt, daß jene Konzerte zu den innersten Offenbarungen eines künstlerischen Wesens gehören. Das erste in F-Dur ist außer dem Grundkörper (Streichquartett und Cembalo) mit zwei Hörnern, drei Oboen, Fagott und konzertierender Quartgeige besetzt und verläuft in fünf Sätzen: Allegro, Adagio, Allegro, Menuett mit Trio, Polacca mit Trio. Auch das zweite steht in F-Dur. Es hat drei Sätze und konzertierende Trompete, Flöte, Oboe und Violine extra. Das dritte, für je drei Violinen, Violen und Violoncelle nebst dem stets selbstverständlichen Cembalo, besteht nur aus zwei Allegrosätzen in G-Dur. Ein zwischen ihnen stehender Adagiotakt, der in zwei dürren Akkorden den Halbschluß von E-Moll anschlägt:

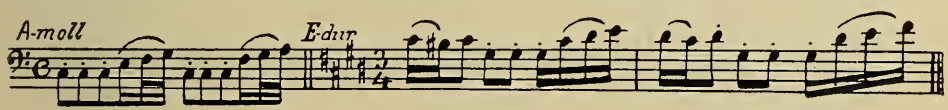


gehört natürlich nicht dazu, wird aber gleichwohl stets mitgedruckt und mitgespielt! Schlimmer noch, daß um einen so selbstverständlichen Irrtum ernste und ausführliche Debatten entstehen konnten! Der apokryphe Halbschluß deutet auf einen verloren gegangenen, mittleren langsamen Satz in E-Moll. Das nächste Konzert hat wiederum die gleiche Tonart und drei Sätze. Über dem um zwei Flöten vermehrten Grundklangkörper erhebt sich eine konzertierende Violine. Ganz etwas Besonderes bringt das in D-Dur stehende, dreisätzige fünfte: da tritt ein Klaviertrio (Klavier, Flöte, Violine) dem Grundklangkörper gegenüber, so daß hier also für die richtige Besetzung zwei Tasteninstrumente nötig sind. Das letzte, ebenfalls dreisätzige in B-Dur klingt elegisch; es hat keine Violinen, dafür aber zwei Violen und zwei Gamben, ferner Violoncell und Cembalo. Bemerkenswert ist, daß Bach das erste dieser Konzerte noch einmal als dreisätzige „Symphonie" bearbeitete. Das alte Konzert und die italische Symphonie waren ja ziemlich identische Formen.

Diesen Werken stehen die vier Orchestersuiten zur Seite, die meistens unter dem Namen Ouvertüren angeführt werden, weil ihre Tanzfolgen durch ein Vorspiel in dieser Form eingeleitet sind. Es handelt sich dabei um die französische Art der alten Ouvertüre, die zwischen zwei langsamen Teilen einen bewegten und zwar meistens fugierten hat. Ihrer Entstehungszeit nach gehören die ersten beiden Suiten wohl ebenfalls in die Cöthener Epoche Bachs; sicher ist das aber nicht. Ihre Instrumentation könnte allerdings dahin weisen. Sie steht in einem gewissen Gegensatze zu der der anderen beiden Suiten, die eher auf den Telemannschen Musikverein in Leipzig deutet: von diesen Suiten, die beide in D-Dur stehen, hat die eine zwei Oboen, drei Trompeten und Pauken, die andere drei Oboen, Fagott, drei Trompeten und Pauken zu dem gewohnten Grundklangkörper. Von den Cöthener ist besonders die in H-Moll, in der an Blasinstrumenten nur die Flöte vorkommt, und von den Leipziger die erste in den Konzertsälen geblieben. Die anderen verdienen aber die bisherige Zurücksetzung keineswegs. Eine Nummer aus diesen Ouvertüren aber ist überall zu Hause: die berühmte Melodie („Air"), die der ersten in D-Dur angehört.

Unter den Brandenburgischen Konzerten erinnert das vierte an die Violinkonzerte im engeren Sinne. Solcher sind uns zwei für eine Violine (A-Moll, E-Dur) und ein sogenanntes Doppelkonzert (D-Moll) erhalten; eine gleiche Anzahl ist wohl bei der Erbteilung an Friedemann gefallen und dann gleich anderen Werken verzettelt worden. Wahrscheinlich sind das jene beiden für ein Instrument und jenes für zwei, die uns in Klavierübertragungen vorliegen, nämlich in den Klavierkonzerten in D-Moll

und F-Moll, sowie in dem Konzerte für zwei Klaviere in C-Moll, wobei nur das genannte in F-Moll die ursprüngliche Tonart (G-Moll) wechselte. Hierbei ist zu erwähnen, daß das im Original erhalten gebliebene Doppelviolinkonzert ebenfalls unter den Konzerten für zwei Klaviere wiederkehrt, und zwar auch in der Tonart C-Moll. Das Violinkonzert in E-Dur aber findet sich in der Reihe der Konzerte für ein Klavier als Nr. 3 (D-Dur), das in A-Moll als Nr. 7 (G-Moll) wieder. Zu beachten ist, daß hier der Begriff Konzert noch nichts mit dem der Mannheimer und Wiener Schule zu schaffen hat, sondern eher nach den Brandenburgischen Konzerten hinweist. Die Violine ist hier lediglich das gewohnte „obligate" Instrument. Die beiden erhaltenen Violinkonzerte, die samt dem Doppelkonzerte aus Philipp Emanuels Nachlasse stammen, gehören seit geraumer Zeit wieder zu den beliebtesten Stücken des Konzertrepertoires. Leider werden auch sie noch vielfach in der nicht mit Blasinstrumenten ausgerüsteten Orchesterbegleitung verstümmelt wiedergegeben, indem man die wichtige, harmoniefüllende Stimme des Continuo (Cembalo) fortläßt. Auch die Manier Eugène Ysayes, diese Stimme durch ein Harmonium ausführen zu lassen, ist unberechtigt. Doch ist da natürlich ein falsches Instrument immer noch besser wie gar keins. Im Charakter sind die beiden Konzerte grundverschieden. Während das in A-Moll einen Zug transzendenter Überlegenheit hat, ergeht sich das in E-Dur in naiver Daseinsfreude. Nur in den wunderbaren, ergreifenden, langsamen Sätzen kommen sie überein, selbst formell, denn beide geben ihrem tiefen Gefühlsstrome einen Basso ostinato als Untergrund:



Die Instrumention ist, wie schon angedeutet, die denkbar einfachste — zwei Violinen, Viola und Continuo (Cembalo mit Violoncell). So auch bei dem Doppelkonzerte. Dagegen ist ein erhaltener einzelner Symphoniesatz für konzertierende Violine glänzend wie die Leipziger Orchestersuiten ausgestattet: drei Trompeten, Pauken, und zwei Oboen außer der gewohnten Grundlage!

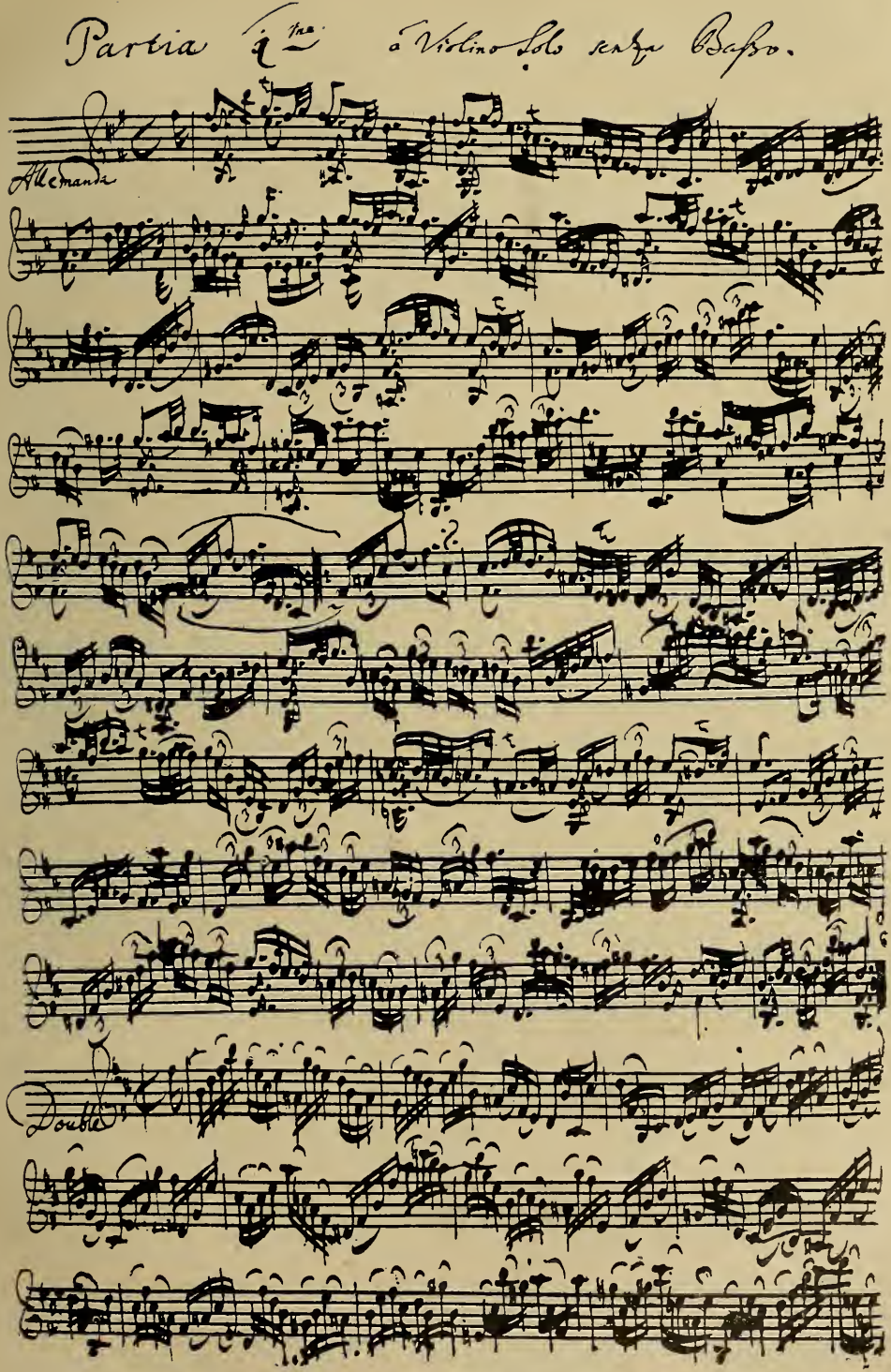
Weit eindringlicher noch muß bei den sogenannten Klavierkonzerten vor der Subsumption unter den heutzutage geltenden Begriff Konzert gewarnt werden. Diese Werkgruppe steht, wenige Ausnahmen abgerechnet, untergeordnet da. Wir sahen ja bereits vorhin, welchen Platz die bloße Transkription hier im allgemeinen einnimmt. Er ist aber noch weit größer, indem er zunächst alle sieben Konzerte für ein Klavier beansprucht. Höchstens könnte hier das zweite in E-Dur Klavieroriginal sein, obwohl auch seine einzelnen Sätze in den Kirchenkantaten wiederzufinden sind. Von zweien der drei Konzerte für zwei Klaviere war ebenfalls schon die Rede. Das in C-Dur ist hingegen eine Originalkomposition für die beiden Instrumente, was sich sowohl im Klaviersatze als auch in der Unterordnung der Orchesterpartie, die übrigens auch bei diesen Werken in der Regel nur die gewohnte Streichbesetzung enthält, zeigt. Letzteres ist bei den beiden Konzerten für drei Klaviere ebenfalls der Fall, und zwar so sehr, daß man hier auf diese „Begleitung" ganz verzichten kann. Namentlich in dem ersten (D-Moll). Das zweite (C-Dur), das weit bedeutender angelegt ist, hat schon eher eine Orchesterrolle in unserem Sinne aufzuweisen. Das zeigt besonders der langsame Satz. Der Tradition nach soll Bach diese beiden Tripelkonzerte für sich und seine beiden Söhne

Emanuel und Friedemann komponiert haben. Sie seien in die Zeit zwischen 1730 und 1733 zu datieren. Außerdem ist noch ein Konzert für vier Klaviere da (A-Moll). Das ist aber nichts als die Übertragung eines Vivaldischen Konzertes für vier Violinen, dessen Original mit in der von der Bach-Gesellschaft veranstalteten großen Ausgabe der Werke abgedruckt und von uns schon im vorigen Kapitel erwähnt wurde. Als bedeutend ragt nun aus diesen Werken noch jenes hervor, dessen wir gleichfalls schon im vorigen Kapitel gedachten, als dort von der großen A-Moll-Fuge die Rede war. Danach wird man auch dieses Tripel-

Arbeitszimmer im Eisenacher Bachhaus

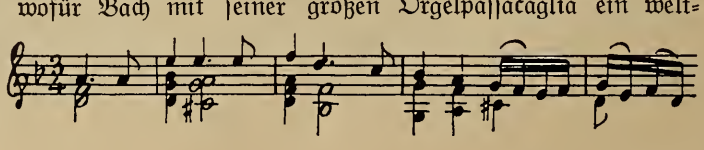
konzert für Klavier, Flöte und Violine, das nicht mit dem fünften Brandenburgischen in einen Topf geworfen werden darf, als keine Originalschöpfung im engeren Sinne ansehen.

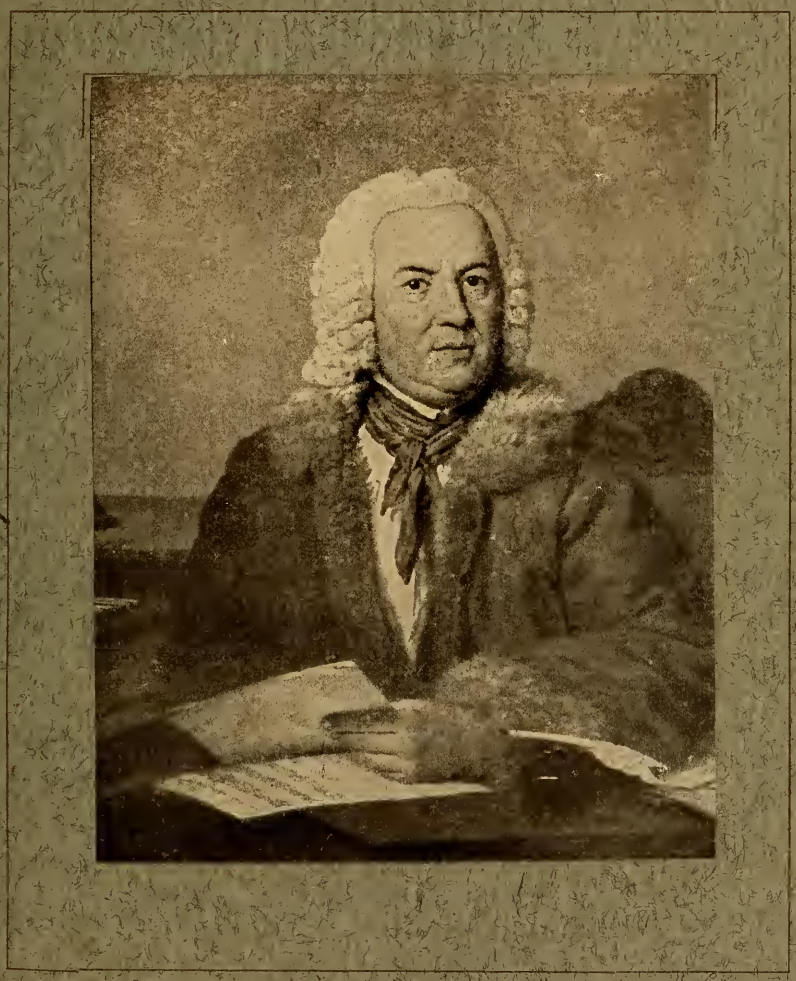
Bei der Besetzung des Orchesterpartes in diesen Werken wird leider allzuselten beachtet, daß sie nicht der Konzertmusik neuen Stiles, sondern eher der Kammermusik anzugliedern sind. Jedenfalls sind hier Massen durchaus vom Übel. Für die reine, sozusagen Solokammermusik aber schrieb nun Bach ebenfalls eine äußerst stattliche Reihe von Werken, deren Zahl trotz des Umstandes, daß auch da wohl manches verzettelt sein mag, staunen macht. Am bekanntesten sind darunter die sechs Sonaten für Klavier und Violine. Sie gehören zu den wertvollsten Schätzen der Musikliteratur. Da ihr Satz streng dreistimmig ist — das Klavier spielt zwei, die Geige eine Stimme —, heißen sie auch Triosonaten. Wir Modernen, die wir die Dinge in erster Linie nach ihrem äußeren Ansehen zu ordnen pflegen, nennen Trios nur solche Stücke, die von drei Personen ausgeführt werden; die Alten, die noch nach dem inneren Wesen der Dinge urteilten, aber solche, deren Gewebe aus drei selbständigen Stimmenführungen besteht,



Aus Joh. Seb. Bachs Violinsonaten (Staatsbibliothek, Berlin)

mochten sie auch nur auf einem einzigen Instrumente gespielt werden. In diesem Sinne ist z. B. die noch heute lebendige Form des Orgeltrios zu verstehen. Den Sonaten schließt sich eine Suite für Klavier und Violine an, die aber nicht auf der gleichen Höhe steht wie jene, an denen ja Bach unabhängig feilte und änderte. Suite und Sonate sind Begriffe, die zu Bachs Zeit vielfach in einen Topf geworfen wurden. Sie haben aber nur die Mehrsätzigkeit gemeinsam, in der die Sonate nicht über ihre vier in den ernstesten Kunstformen gehaltenen Stücke hinausgeht, während die Suite eine größere Sammlung von Tanzstücken ist, deren Nummern nur durch die gemeinsame Tonart unter einen Hut gebracht werden. Eine einzeln für sich stehende Sonate für Violine und Klavier (E-Moll) ist so eine Art Zwitterform: das Werk ist zwar nur viersätzig, doch gehören die beiden letzten Sätze (Allemande, Gigue) der Suite an. Das Klavier ist in diesem Werke nicht Hauptinstrument, sondern nur Begleiter und demgemäß auch nur als Continuo (bezifferter Baß) notiert. Unsere Vorfahren waren auch in solchen Sachen genauer und wesentlicher als wir, die wir selbst da, wo eine Klavierstimme das Hauptmaterial und zwar in einer das dazutretende Streich- oder Blasinstrument erdrückenden, geradezu symphonischen Breite entfaltet, von einer „Klavierbegleitung" reden. Das war noch zu Beethovens Zeiten anders, wo es z. B. „Quatuor für Klavier mit Begleitung von Violine, Alto und Violoncell" hieß oder „Sonate für Klavier mit begleitender Violine". So ist auch bei Bach ein großer Unterschied zwischen einer Sonate für Klavier und Violine oder umgekehrt (Violine und Continuo, bezifferten Baß u. ähnl.). Wird aber nur geschrieben Sonate für Violine, so ist die Violine allein, ohne Begleitung, gemeint. Solcher Solissimosonaten für Violine sind ebenfalls sechs vorhanden. Wenigstens findet man das meistens so leichthin angezeigt. Denn in Wirklichkeit sind da drei Sonaten und drei Suiten oder Partiten vorhanden, auf welchen lapidaren Unterschied eben hingewiesen wurde. Bach war auf den Streichinstrumenten ebensowohl bewandert wie auf den Tasteninstrumenten. Es sei daran erinnert, daß er in seiner ersten weimarischen Periode nicht als Organist, sondern als Violinist angestellt war. In den angeführten Werken nun kommt in erster Linie das polyphone Violinspiel zur Geltung. Es ist bekanntlich der Natur des Instrumentes nicht angemessen, konnte aber in älterer Zeit ungleich besser gepflegt werden als heute, weil man damals noch den alten, gekrümmten Fiedelbogen benutzte, dessen Bezug nicht durch einen Schraubenmechanismus, sondern durch den Druck des Daumens der führenden Hand gespannt und in der Spannung während des Spieles modifiziert werden konnte. Somit zeigte sich diese Setzart damals wenigstens nicht so bogentechnikwidrig und auch nicht so klanghäßlich wie heutzutage, wo außerdem solche Stücke in den großen Konzertsälen auch räumlich deplaziert sind. Aber für dergleichen hat man ja nun einmal kein differenzierendes Stilgefühl mehr. Wie die Sonaten für Klavier mit Violine gehören auch diese Solissimosonaten für Violine in die Cöthener Periode Bachs. Ihr populärstes Stück ist die der zweiten Partite (also der vierten Gesamtnummer) angehörende Chaconne, d. s. Emanationen aus einem kurzen Thema, ähnlich wie bei der Passacaglia, nur daß bei letzterer das Thema immer im Basse und zwar als sog. Basso ostinato bleiben muß, wofür Bach mit seiner großen Orgelpassacaglia ein weltberühmtes Beispiel lieferte. Das Chaconnenthema lautet:



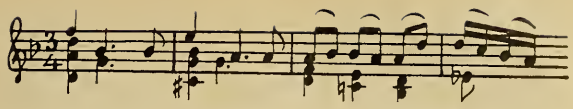


Johann Sebastian Bach

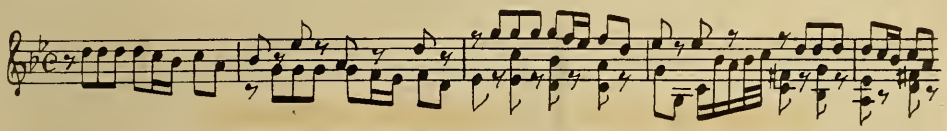
Nach dem Gemälde von C. F. A. Lissewsky

Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottlaender) S. m. b. H. Berlin

und ist nicht zu verwechseln mit dem ähnlichen der Sarabande in derselben Suite:



Wie Bach sich in solchen Sachen mit dem Fugensatze abfindet, mag folgendes Beispiel einer Exposition zeigen, die der Fuge in der ersten Sonate angehört:



In die Cöthener Zeit sind auch die sechs Suiten für Violoncell, also ebenfalls solissimo gesetzt, zu datieren. Sie sind natürlich nicht polyphon gehalten, obwohl gelegentlich Ansätze dazu nicht verschmäht wurden. Die fünfte verlangt die Discordatura, d. h. die Abweichung des Instrumentes von der regelrechten Stimmung, wobei in diesem Falle die A-Saite nach g herunterzustimmen ist. Auch die letzte Suite hat eine besondere Eigentümlichkeit, indem sie von dem Instrumente noch eine fünfte Saite (hoch e) verlangt. Möglich daher, daß dieses Stück gar nicht für Violoncell, sondern vielleicht für die von Bach konstruierte Viola pomposa geschrieben wurde, die fünf Saiten in Quintenstimmung (C-G-d-a-e^1) hatte. Bezeichnend ist auch, daß gerade in dieser Suite wieder viel Polyphonie vorhanden ist. Während nun die Geiger ihre Sonaten und Partiten viel zum Vortrage benutzen, tun das die Violoncellisten weniger, woraus ihnen aber keineswegs ein Vorwurf zu machen ist. Noch seltener hört man natürlich einmal eine von den drei Sonaten für Klavier und Gambe (Viola da gamba: die auf das Bein [gamba] zu stützende Viola, im Gegensatze zu der Viola da braccio, Bratsche, deren Hauptstütze der Arm [braccio] ist). Es sind das sehr bedeutende Kompositionen, deren erste übrigens aus einer Sonate für zwei Flöten mit Continuo (Klavier) entstand. Letzterer steht auch eine Sonate für zwei Geigen mit Klavier zur Seite, deren vierter Satz als Gigue wieder in die Suitenform hinüberspielt. Dagegen ist eine Sonate für Flöte, Violine und Continuo ganz formenrein. Sie verlangt für das Streichinstrument die hier technisch nicht nötige Discordatura, die Tieferstimmung der beiden höchsten Saiten um einen ganzen Ton. Für Flöte mit Klavier haben wir sodann drei Sonaten erhalten und für Klavier mit Flöte ebensoviel. Letztere, sehr bedeutende Schöpfungen, sind wieder wesentlich als Trios gesetzt. Die erste, nur zweisätzige hat leider keinen Schluß. Selbiger ging durch Beschneiden des Manuskriptes verloren!

Es wäre schon angesichts des Interesses, das man heutzutage der alten Laute wieder zuzuwenden anfängt, eine Unterlassungssünde, nicht auch Bachs Verhältnis zu diesem einst so weit verbreiteten und beliebten Hausinstrumente zu berühren. Daß Bach selber Laute gespielt und auch gelehrt hat, steht nach Wilh. Tapperts Untersuchung dieser Angelegenheit*) fest. Von seinen Kompositionen für das Instrument ist aber nicht viel erhalten geblieben. Tappert führt sieben Werke an. Davon gedachten wir eines kleinen Präludiums in C-Moll schon im vorhergehenden Kapitel. Aus einer Lautensuite in G-Moll wurde die fünfte für Violoncell geformt, die in C-Moll mit der Discordatura. Ein Werk — Präludium, Fuge und Allegro in Es-Dur — ist als Klavier-

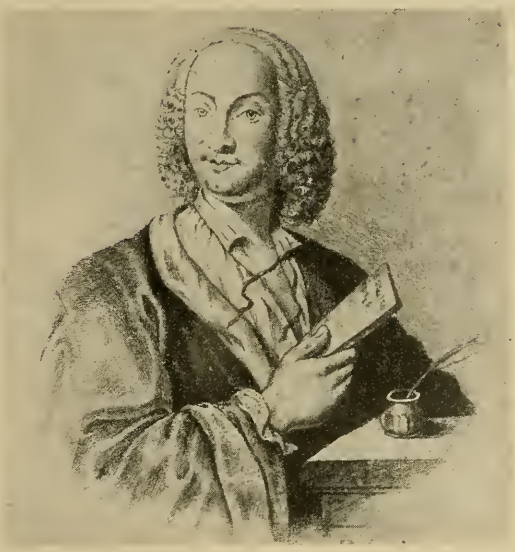
*) „Redende Künste", VI. Jahrg. Heft 36—40. Auch in Separatausgabe Berlin 1901.

stück bekannt und als solches u. a. auch von Tausig herausgegeben. Ähnlich bearbeitete Robert Franz eine Lautenpartita in C-Moll (Berliner Staatsbibliothek) für Klavier. Eine Lautenfuge in G-Moll finden wir nicht nur in der ersten Violinsolissimosonate, bei deren Erwähnung das Thema abgedruckt wurde, sondern auch als Orgelkomposition (D-Moll) wieder. Ähnlich sind die sieben Sätze der dritten Partite für Violine solissimo (E-Dur, sechste Nummer der Gesamtreihe) von einer Lautensuite übertragen. Eine siebensätzige E-Moll-Suite ist aber gleich der erwähnten fünfsätzigen C-Moll-Partite im 45. Bande der sog. großen Bach-Ausgabe (Bach-Gesellschaft) zu finden. Leider hat die Bach-Gesellschaft infolge der Abneigung ihres Verlagshauses mit Tappert zusammen zu arbeiten, die Lautenkompositionen sehr unklar und verwirrt behandelt und darin einen ihrer schwachen Punkte mehr gefunden. Dort liest man auch die falsche Behauptung, daß nichts von solchen Sachen in Tabulatur (d. h. in der eigentümlichen, für Laute gebräuchlichen Notation) vorhanden sei. Es befinden sich aber im Gegenteil ein Bachsches Originaltabulaturmanuskript in Brüssel und eine Kopie in Leipzig, womit zur Genüge dargetan sein dürfte, daß Bach auch in diesem Fache seiner Kunst wohl beschlagen war.

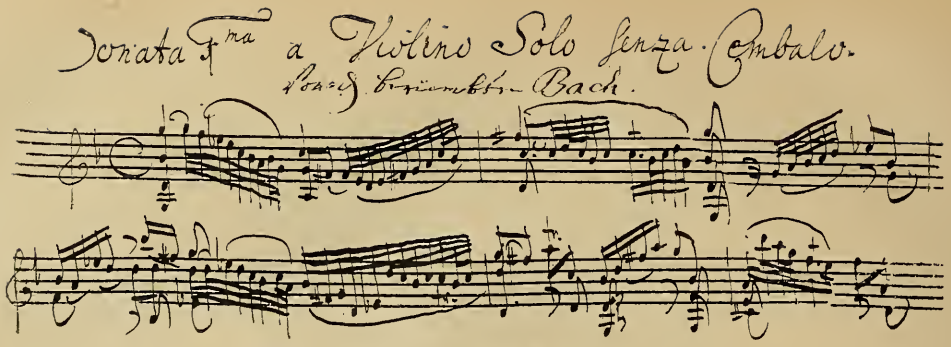
Das alte Bach-Denkmal in Leipzig

Wie man sieht, geht die eine, hier auch schon gestreifte Frage fast durch die ganze lange Reihe dieser Werke: die nach der Bearbeitung. Was ist echt, d. h. von Bach, was von anderen Komponisten? Den Kunstfreund, der mehr auf das Was als auf das Wie ausgeht, mag es stören, wenn er erfährt, daß ein schönes Thema, ein ganzes ihm lieb gewordenes Stück von jemand anders ist. *Wie* aber Bach bearbeitete, lernt man am Vergleichen mit den Originalen. Da ist mit einer Freiheit gewaltet, die eben nur dem Genie zukommen kann. Mittelstimmen sind einkomponiert, triviale Bässe durch bedeutende ersetzt, Oberstimmen umgestaltet, ganze Strecken ausgeschaltet, andere neu hinzugeschaffen usw. Wozu nun? Das wissen wir nicht. Denn *gelernt* hat der Meister auf diese Art eigentlich nur an Vivaldi, dem er auch seine Violintechnik verdankte, und im weiteren überhaupt von den Italiern, die ihn aus der nordischen Verworrenheit in lichtschöne Formen führten, ohne daß deshalb gerade eine Art höherer Synthese von Nord und Süd an die Stelle urdeutschen Wesens getreten wäre, wie es nachmals bei Mozart geschah. Wenn nun der Meister aber z. B. des Herzogs Johann Ernst von Weimar Kompositionsversuche „bearbeitete", so kann ihn dazu keineswegs Lerneifer

getrieben haben. Es scheint eher eine bloße Vorliebe für fremde Musik gewesen zu sein, die ihn dazu trieb und so sehr zu seinen Eigenheiten gehörte, daß er gern, wie Zeitgenossen berichten, erst irgendein Stück von anderen a vista spielte, sich dadurch gewissermaßen anregen ließ, ehe er seine eigene Muse zum Glänzen brachte. Der große Genius zeigt hier wieder einen gemeinmenschlichen Zug, der ihn uns näherbringt. Durch die Sache selber aber wurde unserer Musikphilologie und historischen Forschung ein weites und fruchtbares Arbeitsfeld eröffnet. Man lese z. B. die Abhandlungen im 1913er Jahrbuche der Neuen Bachgesellschaft über die Klavierkonzerte, um das zu begreifen. Bach selber hätte sich eine so emsige alexandrinische Wirksamkeit nicht träumen und vielleicht auch nicht gefallen lassen, denn er fühlte sich in allem so sehr bloß als Praktiker, daß ihm der Ästhetiker und Musikgelehrte im Grunde zuwider war. Er selber steht ja doch als Autodidakt da, was in der Beurteilung seines Wesens zu denken gibt, seine riesenhafte Meisterschaft aber nur noch wunderbarer erscheinen läßt.



Antonio Vivaldi



Handschrift Anna Magdalena Bachs (Staatsbibliothek, Berlin)

Die Kirchenkantaten und Oratorien — Die weltlichen Kantaten

Wir hatten oben bemerkt, wie das Eindringen der italischen Oper in Deutschland entscheidend für die Umgestaltung der Kirchenmusik geworden war. Daß diese neue Bewegung den heftigsten Widerstand erfahren mußte, erscheint selbstverständlich. Aber dieser Widerspruch wendet sich, wie aus Gottfried Tilgners Vorrede zu den „Fünffachen Kirchen-Andachten" Erdmann Neumeisters*) deutlich hervorgeht, mehr gegen den groben Mißbrauch und die albernen Torheiten, die mit Hilfe des Opernstils auf kirchenmusikalischem Gebiete getrieben wurden, als gegen jene Form selbst**). Nichtsdestoweniger zählt Tilgner alle dem Kantatenstil gemachten Vorwürfe auf und weist sie einzeln in überzeugender Weise zurück. So ist es ja auch nur zu erklären, daß ein so hervorragender orthodoxer Theologe wie Erdmann Neumeister den entscheidenden Schritt zur Einführung jener Opernformen tat. In Wirklichkeit wiesen diese Formen an sich kein Merkmal auf, das ihnen die Berechtigung für die Kirche hätte versagen können. War doch die Arienform längst in den kirchlichen Gottesdienst als Solo- oder Chorgesang mit Orchester-Vor- und Nachspiel eingeführt, und das Recitativ fand in der Art und Weise, wie im Epistel- oder Evangeliumstone die sonntäglichen Perikopen

Erdmann Neumeister

*) Geb. 1671 in Uchtritz bei Weißenfels, war von 1715—1756 Hauptpastor an der Jakobi-Kirche in Hamburg. Das angeführte Werk erschien 1716.

**) So schreibt der derbe Uckermärker M. H. Fuhrmann in seiner „Satanskapelle": „ich rede auch nur von solchen Komponisten, denen der Teufel was ins Poeten-Kästchen getan, daß sie allen welschen Opern-Quark in Kirchenstücke hineinschütten und so dann nicht ecclesiastische, sondern phantastische Theatral-Kinder . . . ich meine geistige Opern-Kantaten mit . . . 40 Klafter langen Recitativen zur Welt kommen, welchen Zentifolienstil man mit einem Besenstiel aus den Kirchen hinausjagen . . . sollte" (vgl. meine „Musikalischen Rückblicke" I, 75).

verlesen wurden, liturgische Berechtigung. Die Mitwirkung instrumentaler Musik aber war durch das vorbildliche Beispiel der kirchlichen Arie mit ihren instrumentalen Bestandteilen oder durch die Entwicklung und Bedeutung des Orgelspiels im Gottesdienste gedeckt; zum Überfluß wiesen Tilgner und andere noch auf David, Salomo und sonstige biblische Beispiele hin; ja selbst die Berechtigung der Da-capo-Arienform wurde aus dem symmetrischen Bau einzelner Psalmen nachgewiesen. Und doch waren alle früheren Kantatenkomponisten, ja selbst der große Händel, mit ihren Werken nur bis an die Schwelle des Gotteshauses gelangt. Was diese Kunstgattung zu einem liturgisch möglichen Bestandteile des Gottesdienstes gemacht hat, das hat sie ihrer Reorganisation durch Bach zu verdanken: der Choral, der bisher in den Kantaten entweder ganz vernachlässigt oder doch nur nebensächlicher Bestandteil gewesen war, wurde durch Bach in den Mittelpunkt des Ganzen gestellt, und die Art seiner Verwendung weist ganz genau auf jene beiden primären Elemente des echten evangelischen Kirchengesanges hin: auf den Lutherschen Choral und die Musica Figurativa Johann Walthers. Beide bilden die Grundbestandteile der Bachschen Kantate. So ist denn durch Bach erfüllt worden, was Männer wie Eccard, Prätorius, M. Franck, die beiden Ahles, Heinrich Schütz, Keiser, Telemann, Mattheson und andere jeder an seinem Teile versucht hatten. Das Werk ist auf Luthers und Walthers Grundlagen vollendet worden aus rein evangelischem Geiste heraus. Das Werk ist entstanden auf dem Boden der evangelischen Kirche und darum die Vollendung und der Höhepunkt evangelischer Kirchenmusik.

Bachs Musik schließt jedes ungebührliche Hervordrängen des Subjektiven und rein Persönlichen aus. Sie ist zwar von starker, oft leidenschaftlicher religiöser Empfindung getragen, doch überschreitet sie nie jenes Maß, das der künstlerische Ausdruck einer religiös-kirchlichen Empfindung zu bewahren hat. Was das Gotteswort ihm sagt, setzt Bachs großer Geist in wunderbare Tonreihen um; so wird ihm seine Musik lediglich eine Inkarnation des göttlichen Wortes und zwar in entschieden protestantischem Sinne. Welche Regungen des Gemüts auch der in der Bibel oder dem Kirchenlied wurzelnde Text seiner Kantaten erwecken mochte, allen wußte er einen ebenso reinen als wahren Ausdruck zu geben. „Er läßt uns aber nicht allein die Regungen des religiösen Gemütes erkennen", sagt sehr treffend Mosewius*), „mit ihnen macht er uns auch die Veranlassung dazu anschaulich; er zeichnet alle Zustände, innere und äußere, mit minutiöser Beachtung auch der kleinsten Merkmale, wie sie sich seinem Seherblicke aus den vorliegenden Textesworten ergeben; er sucht sie nicht hervor, sie drängen sich ihm auf, seiner Auslegungskunst wie natürlich entgegenströmend ... Jedes Wort belehrt und bezeichnet sein musikalischer Ausdruck."

Das instrumentale Gewand aber, in welches Bachs Kirchenmusik gekleidet ist, steht an Stil und Technik abseits von allem auf dem Gesamtgebiet der Musik Vorhandenen, unberührt von jedem, was auch nur entfernt an Profanes, Unkirchliches erinnern könnte. Das zeigt sich zunächst in der ungemeinen Beschränkung der instrumentalen Mittel. Streichorchester und zwei, oft nur eine Oboe, einmal sogar nur zwei Gamben, Violoncello, Baß und zwei Flöten; dann Streichorchester mit drei Oboen, zu denen mitunter noch ein Kornett zur Hervorhebung des Cantus firmus tritt, ab und zu, je nach dem poetischen Sinne des Textes, zwei Flöten, bei Festkantaten größeren Stiles

*) J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen. Berlin 1845, Seite 7.

drei Trompeten und Pauken, oder — wenngleich selten und nur um eine feierliche Wirkung hervorzubringen — Kornett und drei Posaunen, höchst selten Fagotte, noch seltener zwei Hörner, einmal, in der Alt-Arie: „Schlage doch gewünschte Stunde", ein Glockenspiel: das sind die instrumentalen Mittel Bachs. Die Instrumente werden aus dieser Gesamtzahl von Bach je nach Bedarf ausgewählt und nie werden deren mehr angesetzt, als gerade notwendig sind. Sie werden auch nie als Füllstimmen behandelt, vielmehr stehen sie mitten darin im polyphonen Gewebe und nehmen jedes nach seiner Eigenart

Joh. Seb. Bach. (Nach dem Bilde von Hammann)

an demselben teil. Jede Stimme ist Seele, Geist, Andacht, Anbetung. Sie alle aber beherrscht und vereinigt mit dem Chor zu einem Ganzen die Orgel. Ihr fällt das „Fundament" zu, sie wird das alles durchdringende und alles miteinander zur höheren Harmonie vereinigende Organum, die eigentliche tönende Seele Bachs.

So klein und auf das Nötigste beschränkt nun aber auch Bachs Orchester ist, welcher Glanz, welche Schönheit strömt aus ihm, wie mannigfaltig und charakteristisch sind seine Farben! Jede Stimme ist so genau ihrem Charakter entsprechend behandelt, keine deckt und unterdrückt die andere, und trotz der kompliziertesten Stimmführung herrscht eine Klarheit und Sicherheit in der musikalisch kontrapunktischen Idee, wie sie nur bei Bach zu finden ist. Die instrumentale Melodie hat von der Gesangsmelodie alle wesentlichen Eigenschaften übernommen und erscheint wie geläutert und verklärt. Gar häufig ver-

bindet sie sich mit dem Gesange zum zwei- oder dreistimmigen Concerto, während das Continuo (Orgel oder Cembalo), eventuell auch die Streicher, die meist in der Baßbezifferung angedeutete harmonische Begleitung, das Accompagnement ausführen. Mit Vorliebe bedient sich Bach der Violine, des Violoncello piccolo, der Flöte, Trompete, bisweilen auch der Orgel, selbst als Soloinstrument. Besonders eindrucksvoll verbindet sich der intensive Klang des Cornetto mit dem hellen Sopranklange der Menschenstimme zur Ausführung der Choralmelodie, und wie Streichorchester und drei Oboenpaare (Oboi d'amore, gewöhnliche Oboen und Oboi da caccia) zu einem herrlichen, weihevollen Pastorale sich vereinen, das kennt jeder, der den zweiten Teil des „Weihnachtsoratoriums" (Einleitung und Schlußchor) gehört hat. Wollte man überhaupt alle die zarten und poetischen instrumentalen Feinheiten, die niemals Selbstzweck, sondern immer nur Mittel zum Zweck sind, bei Bach aufzählen, man fände deren mindestens ebenso viele und vor allem ebenso große wie bei den bedeutendsten modernen Instrumentenkünstlern.

Über die ungemein charakteristische Art, wie Bach den Gesangstil behandelt, ist so viel geschrieben, daß es hier nur weniger Hinweise bedarf.

Bachs Lieblingsform, die durchgeführte Fuge, tritt merkwürdigerweise zurück und überläßt dem Chorale und der Choralbearbeitung den Vorzug. Es werden in ungefähr 190 Kantaten nur gegen 26 wirkliche Chorfugen zu zählen sein. In der Choralbearbeitung aber ist der Gesangsausdruck unberührt von jedem weltlichen Anklange, fromm und lauter, oft streng und herb, dann wieder jubilierend und triumphierend, bald in tiefem Weh und Leid zerfließend und schließlich immer wieder mild versöhnend und selbst die Schrecken des Todes mit dem Glanze seliger Hoffnungen verklärend. Es würde zu weit führen, die Fülle dieser Werke vollständig darzulegen. Zunächst mag an einigen typischen Beispielen gezeigt werden, in welcher Weise der Choral bzw. das Gemeindelied der künstlerische Mittelpunkt des Ganzen geworden ist.

Die Kantate „Christ lag in Todesbanden" beginnt mit einem Choralchore; der Cantus firmus liegt im Sopran, die übrigen Stimmen bewegen sich in einer Art Fugato, dessen Motiv jedesmal das Thema der betreffenden Choralzeile des Cantus firmus bildet. Eine herrliche Steigerung führt zu dem Schluß-Halleluja, das als vierstimmige Fuge behandelt ist. Durchgehends begleitende Posaunen und Kornett geben diesem Satze eine besondere Feierlichkeit. Das Streichorchester ist dabei ganz selbständig behandelt und kontrapunktiert den Chor mit ganz eignen neuen Motiven. Es folgt ein Duo (Sopran und Alt) auf die zweite Strophe des Liedes („Den Tod niemand zwingen kunnt"). Auch hier ist dem Texte entsprechend der „Choral" lediglich variiert und mit einer ostinaten Figur in den Bässen versehen. Sonst begleitet außer dem Kornett und einer Posaune nur die Orgel. Die dritte Strophe des Liedes (die Choralmelodie als Cantus firmus und zwei Violinen mit dem Continuo als kontrapunktierende Begleitung) hat genau die Form Bachscher Orgelchoräle. Bei der vierten Strophe („Es war ein wunderlicher Krieg") fehlt außer dem Continuo jede Orchesterbegleitung. Der Cantus firmus liegt im Alt. Die andern Stimmen benutzen wiederum das verkürzte Choralthema in der originalen, wie mannigfach variierten Form, um damit die Hauptmelodie in bunten Verkettungen zu umschlingen. Als Gegensatz dazu folgt in ruhiger, gläubiger Stimmung: „Hier ist das rechte Opferlamm". Die Baßstimme allein, zunächst nur vom Continuo begleitet, beginnt, das Streichorchester folgt im freien Kanon in der Quinte

nach. Mit großartiger Kühnheit ist die Singstimme geführt. Welche Mittel hier Bach benutzt, um Christi Sieg so eindrücklich wie möglich musikalisch darzustellen, das übersteigt alles, was je für eine Baßstimme geschrieben wurde. In ruhiger Bewegung, von der Gemütserregung allmählich wieder in die mittlere Feststimmung zurückführend, beginnt die sechste Strophe („So feiern wir das hohe Fest") als freier Kanon zwischen Sopran und Tenor. Dann folgt der Schlußchoral, in den alles — auch die Kirchengemeinde — mit einstimmt.

Die Reformations-Kantate „Ein feste Burg" beginnt mit einer gewaltigen Choralphantasie auf die Melodie des Luther-Liedes. Alle vier Stimmen mit dem Streichorchester variieren die leicht umgestaltete Melodie, bis wie ein Lichtstrahl von oben hohe Trompeten und Oboen mit dem Cantus firmus einsetzen. In der Tiefe antwortet die 32füßige Posaune und der volle Grundbaß der Orgel in kanonischer Form — ein übermächtiges, die ganze gewaltige Größe des Reformationsgedankens darstellendes Tonbild! In der angeschlagenen Weise wird der ganze Choral durchgeführt. „Auf Erd' ist nicht sein's Gleichen!" Zur zweiten Strophe des Liedes („Mit unsrer Macht"), die der Sopran übernimmt, gesellt sich mit freiem Text und freier, reich kolorierter Melodie eine Baßstimme: „Alles was von Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren." Das Streichorchester ergeht sich unisono in markigen Sechzehnteln. Ein frei gebildetes Recitativ, das in ein tiefergreifendes Arioso übergeht und eine Sopran-Arie von überaus zartem Ausdruck folgen läßt („Komm in mein Herzenshaus"). Dann aber bricht mit ungestümer Kraft die dritte Strophe des Lutherliedes los: „Und wenn die Welt voll Teufel wär'." Alle vier Stimmen vereinen sich zu der einen Melodie, über ihnen der Sturm des Orchesters. Dann beginnt der Tenor weihevoll rezitierend: „So stehe denn bei Christo blutgefärbter Fahne." Dem herrlichen Arioso auf diesen Text schließt sich ein Duo (Alt und Tenor) in zarter Melodik, von einer Oboe di caccia und einer Solo-Violine begleitet, an. Es preist den Frieden derer, die „Gott im Munde haben", die höhere Seligkeit der Herzen, die ihn „Im Glauben" tragen, und geht so schließlich in die sieghaft triumphierende Stimmung über, die einen Grund dieser Kantate bildet und in dem alles besiegenden Schlußchorale „Das Wort sie sollen lassen stahn" ihren Gipfelpunkt erreicht.

Um zu zeigen, wie die große Kunst Bachs dieselbe bleibt, mag auch das Objekt ein ganz anderes sein, sei jetzt der Kantate „Christus, der ist mein Leben" (16. Sonntag nach Trinitatis) gedacht. Ein kurzes Orchestervorspiel, auf einer ganz freien Variation der Choralmelodie beruhend, hebt an, dann folgt in einfach vierstimmigem Tonsatz der Choralanfang; aber schon die zweite Zeile: „Sterben ist mein Gewinn" bringt eine Überraschung. Die innere tiefe Bestürzung bei dem Gedanken „Sterben" drücken ganz unheimliche Dissonanzen der vier nacheinander in geheimnisvollem piano einsetzenden Stimmen aus. Die erste Dissonanz löst sich in eine zweite auf und das Wort „sterben" verhallt im leisesten piano. Nun aber hat sich die für einen Augenblick auf das tiefste niedergedrückte Seele bereits wieder gefaßt und wie lauter Jubel erklingen die Worte „ist mein Gewinn". Jetzt ist die rechte Stimmung der Sterbensfreudigkeit da und eine Solostimme jubiliert: „Mit Freuden, ja mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden", dazu geht das Choralmotiv ruhig seines Wegs und leitet zu einem neuen Sterbeliede über: „Mit Fried und Freud fahr' ich dahin." Auch hier ist die Choralbehandlung ganz einfach und schlicht harmonisch. Nur ein in ostinaten Achteln sich bewegender Baß

deutet das fröhliche Dahinfahren der sterbensbereiten Seele an. Mit besonderer Vorliebe sind hier, wie in der berühmten Kantate „Gottes Zeit", die Worte „sanft und stille" behandelt. Dann vermittelt ein kurzes Sopran-Recitativ den Übergang zum Chorale: „Valet will ich dir geben", den der Continuo mit zwei Oboen in kräftigen, frischen Rhythmen begleitet, und nun folgt — ein Meisterstück Bachscher Instrumentierung — die Tenor-Arie „Ach, schlage doch bald". Zum Schluß kommt ein einfach fünfstimmiger Choralsatz „Weil du vom Tod erstanden bist" nach der Melodie „Wenn mein Stündlein".

Einen frei als Ciacona mit ostinatem, chromatisch absteigendem Baßthema geformten Anfangschor zeigt die Kantate für den Sonntag Jubilate: „Weinen, klagen." Das Baßthema kehrt im Crucifixus der hohen Messe und in der Kantate „Jesu, der du meine Seele" wieder, ist aber in allen drei Fällen wesentlich anders behandelt. In jener Kantate nimmt der sonst düster gehaltene Chorklang im Mittelsatze eine heitere, sieghafte Färbung an bei den Worten: „die das Zeichen Jesu tragen." Dann folgt eine herrliche Alt-Arie mit Oboe: „Kreuz und Krone sind verbunden", eine Baßarie „Ich folge Christo nach" mit der tief bewegenden Stelle „Ich wähle Christi Schmach"; sodann eine Tenor-Arie mit einem von der Trompete geblasenen „Sterbechorale", der zum tröstenden und beglückenden Schlußchorale „Was Gott tut, das ist wohlgetan" (in fünfstimmigem, köstlichem Tonsatz) hinüberführt.

Komplizierter als in dieser Kantate ist der Anfangschor in „Jesu, der du meine Seele" gestaltet. Zum Thema der Ciacona gesellt sich hier zunächst ein instrumentales Hauptthema; dann variieren nacheinander die drei Singstimmen Alt, Tenor und Baß das Ciaconen-Thema, der Sopran setzt mit dem Cantus firmus ein. Jede Choralzeile erfährt eine im einzelnen abweichende, nach dem Textausdruck verschiedene Behandlung, ohne daß dadurch die Einheit der Ciaconenform irgendwie im geringsten gestört würde. Das folgende Sopran- und Alt-Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" ist wohl das Lieblichste und Anmutigste, was Bach überhaupt auf dem Gebiete des Sologesanges geschaffen hat. Töne von unglaublicher Tiefe und innerster Empfindung schlagen die beiden folgenden Recitative und Arien für Tenor und Baß an. Den Abschluß bildet dann der einfache, aber herrliche Choralsatz „Herr, ich glaube", nach der Hauptmelodie der Kantate. Ganz eigenartig in drei Gruppen: Streichorchester, Chor und Bläser (Trompete und zwei Oboen) ist der Anfangschor der Kantate „Ich elender Mensch" geteilt. Jede Gruppe beginnt mit eigenem Thema; die Bläser treten zuletzt ein und bringen den Choral des Cantus firmus und zwar (Trompete gegen die Oboen) im Kanon in der (Unter-) Quinte. Dafür vereinigt sich dann alles zu dem Choral „Soll's ja so sein" und ebenso am Schluß zur Hauptmelodie „Herr Jesu Christ, einiger Gott".

Von Kantaten, in denen der Choral noch ganz besonders stark hervortritt, seien erwähnt: „Aus tiefer Not", „Ach Gott, wie manches Herzeleid", „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (die fünfte Choral-Strophe ist durch eingeschobene Recitative „glossiert"), „Lobe den Herren, den mächtigen König", die überaus liebliche und einfach schlichte Kantate „Der Herr ist mein getreuer Hirt" und als Gegensatz dazu — von wunderbarster Abwechslung und staunenswertem Formenreichtum: „In allen meinen Taten" usw.

Einige, wenngleich äußerst wenige Kantaten stehen dem Chorale ferner und tragen mehr den Charakter wirklich feierlicher Festmusiken. Ich erwähne die Pfingstkantate: „O, ewiges Feuer" die Weihnachtskantate: „Christus ätzet diesen Tag", des-

gleichen eine Anzahl der Dialoghi (Kantaten für zwei Solostimmen) und der Solokantaten, obwohl auch in diesen der Choral nicht fehlt. Im allgemeinen wird man sagen können, daß, je bestimmter der Choral in den Vordergrund tritt, desto vollendeter Bachs Kunst erscheint und desto größeren Einfluß Bach selbst in bezug auf die Gestaltung des Textes zuzuschreiben ist. In Neumeisters und des würdigen Weimarer Salomo Franck Kantatentexten hatte Bach mit gegebenen Faktoren zu rechnen; auf die Kantatendichtungen des Leipziger Oberpostkommissarius Henrici jedoch hat er nachhaltigen Eindruck geübt, eventuell auch sich selbst den Text gestaltet, ihn erweitert und ergänzt.

So hat Bach das ganze evangelische Kirchenjahr mit der herrlichsten Kunst geschmückt; es gibt keinen kirchlichen Festgedanken, den er nicht durch seine Kunst verinnerlicht und eindringlicher gestaltet hätte, ohne jemals aus dem Rahmen der Liturgie herauszutreten oder die Fühlung mit dem Chorale und damit dem Gemeindegesange zu verlieren. Verwundert muß man sich fragen, wie konnte ein solch unermeßlicher Reichtum unausgenützt liegen bleiben? Die Matthäus-Passion wurde durch Mendelssohn aus dem Todesschlafe geweckt; die Kantaten schliefen weiter, während inzwischen eine katholisierende Richtung in der evangelischen Kirchenmusik die Stelle einnahm, die Bach gebührte. Als A cappella-Gesang fügte sich diese Richtung mit ihren kürzeren und übersichtlicheren Formen leichter in die Liturgie, während die Bachsche Kantate wegen ihrer Ausdehnung wie auch infolge der notwendigen instrumentalen Mittel sich kaum irgendwo im Kult der evangelischen Kirche einen Platz erringen konnte. „Materielle und innere Gründe erschweren die dauernde Einbürgerung der Kantate in den Gottesdienst auf das äußerste; insbesondere fiel das „predigende" Element, das der Kantate eigen ist, schwer ins Gewicht". Winterfeld spricht dies offen aus: „War nun schon jenes Predigen im Gesange vor und nach der Predigt, wo damals die Musik ihre Stelle fand, offenbar ein fremdes (?) Gebiet, zu Beeinträchtigung (!) beider, des Gesanges wie der Predigt, die Kraft beider lähmend, statt die Bedeutung der einen und des andern durch die ihnen eigentümlichen Kräfte zu erhöhen, so gab noch überdies die Einführung solcher fremden Formen, durch welche Einzelnen Gelegenheit geboten war, mit ihren Gaben und Fertigkeiten zu glänzen, Veranlassung zu jenem Gefälligsein, dessen der edle Meister nur zu oft bedurft haben wird, um bei beschränkten Kräften für die

Donndorfs Bachdenkmal in Eisenach

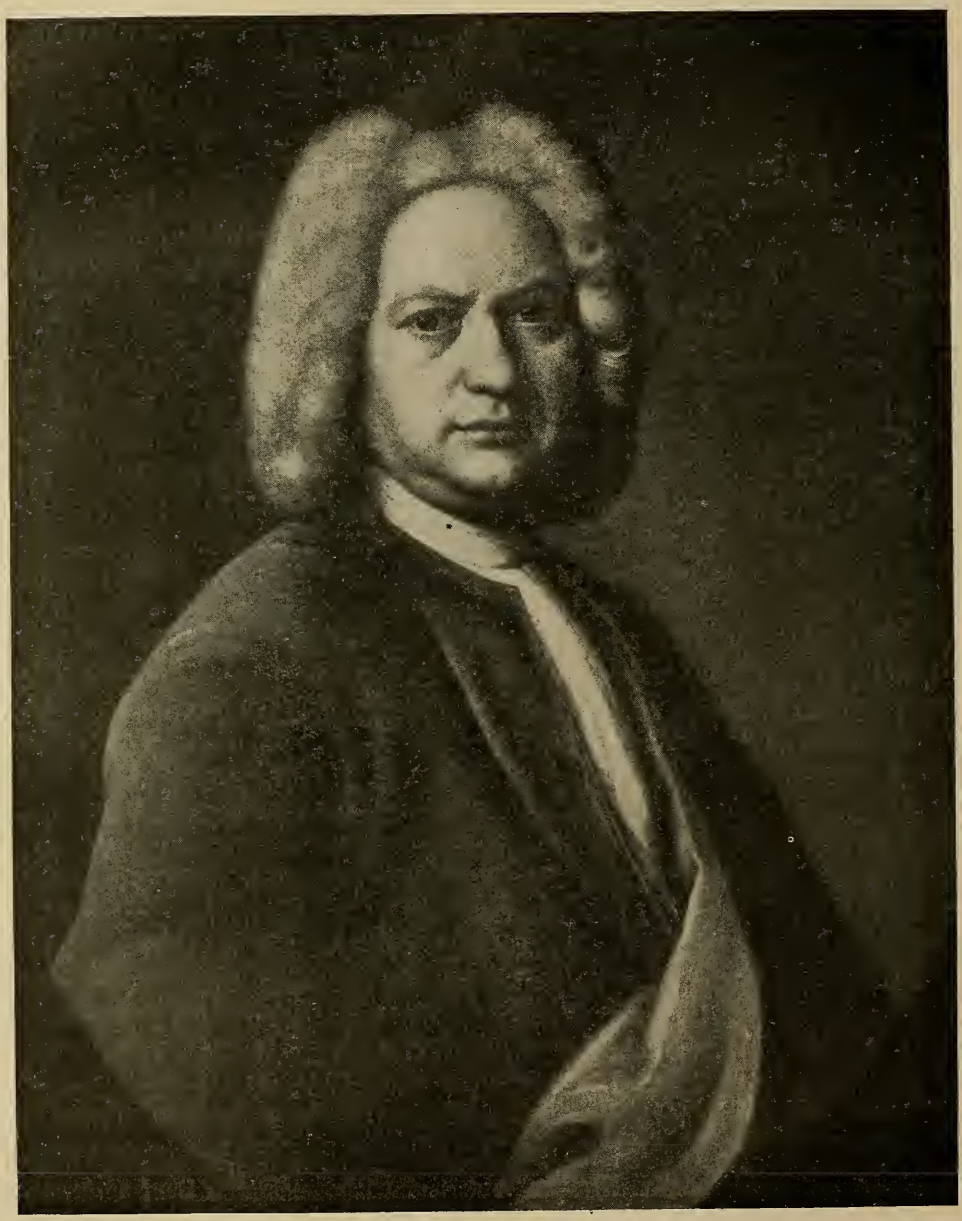
Ausführung seiner höheren Schöpfungen sich Teilnehmer daran durch Gegendienste zu gewinnen; damit aber veranlaßte sie das Entstehen dessen, was nicht bestehen konnte . . ." Die letzte, zum mindesten sonderbare und für die Frage nach der Zugehörigkeit der Kantaten zum Kulte der evangelischen Kirche ganz beziehungslose Behauptung ist in Spittas Bachbiographie auf das gründlichste und bis ins einzelne widerlegt. Wohl aber bleiben jene Schwierigkeiten unverkennbar, von denen Winterfeld anfänglich redet. Die Liturgie des Sonntagsgottesdienstes begann zu Bachs Zeit mit einem Orgelpräludium, dem eine Motette folgte. Dann wurde zum Introitus des Priesters und dem Kyrie präludiert. Dem Gloria folgte das Kollektengebet und die Epistel. Hierauf wurde zum Hauptliede präludiert (Bachs Choralvorspiel); dem Hauptliede folgte das Evangelium, diesem die „Hauptmusik", also die Kantate. Nunmehr Predigt, Präludium zur Kommunion usw. Zuletzt Postludium der Orgel. Auf die bedenkliche Stellung der Kantate zu dieser Liturgie macht schon Mosewius aufmerksam: „entspricht die Kantate ihrer Aufgabe vollkommen und kann sie sich des Zuhörers so bemächtigen, daß das Wort der Offenbarung sich durch die Betrachtung lebendig in dessen Herz versenkt, sein Gefühl belebt, erhoben und bewußtvoll begeistert wird, so dürfte es dem Prediger, und wäre er der beste Redner, schwer werden, den durch die Kirchenmusik schon erzeugten Eindruck in der Gemeinde noch zu erhöhen und zu steigern . . ." Obschon ich nicht an die Unbestreitbarkeit dieser Meinung glaube, vielmehr überzeugt bin, daß bei den verschiedenen Neigungen und Anlagen der Gemeindeglieder, bei den großen Gaben so vieler unserer Prediger das gesprochene Wort Gottes doch immer noch seine große Wirkung neben dem gesungenen haben müsse, fühlt man dennoch heraus, daß die unmittelbare Nebeneinanderstellung von Kantate und Predigt schon wegen der langen Zeitdauer so manche bedenkliche Wirkung zur Folge haben muß. Dazu kommen heutzutage die veränderten musikalischen Verhältnisse. Sänger und Sängerinnen sind jetzt nur auf Erwerb bedacht oder betrachten ihre Aufgabe meistens vom Standpunkte künstlerischen Ehrgeizes. Wenn man früher seine Fähigkeiten schlicht und recht um Gottes willen in den Dienst Gottes stellte, so ist das heute zur Unmöglichkeit geworden, und darum allein schon sind die Aussichten, Bachs Kantaten wieder in den öffentlichen Gottesdienst eingeführt zu sehen, so trübe. Aber dennoch soll man nicht hoffnungslos sein: wo echte Begeisterung und frommer Kunstsinn ohne jede eitle Selbstsucht sich zu gutem Werke verbinden, da wird's gelingen. Zum wenigsten wird man überall in größeren Orten einen der größeren Choralchöre aus der entsprechenden Festkantate aufführen können; und wenn man dann für den sonntäglichen Gebrauch die Bachschen Choraltonsätze an Stelle von Motetten, Psalmen gar oft höchst zweifelhafter Qualität treten läßt, so ist wenigstens ein Anfang gemacht.

Man pflegt immer zu beklagen, daß von den fast dreihundert Kirchenkantaten, die Bach schrieb, ungefähr ein Drittel verloren gegangen ist, und bedenkt nicht, daß die große Zahl der erhaltenen ausreicht, die Art nach jeder Seite hin gründlich kennen zu lernen und ein ganzes Musikerleben mit immer erneutem Studium zu erfüllen. Die Kantaten der Leipziger Zeit umfaßten volle fünf Jahrgänge, d. h. Werke für alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres; die andere Gruppe, die die Kantaten von Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und Cöthen umfaßt, verschwindet dagegen. Eigen ist ihr aber eine erstaunliche Frühreife. Nur ein paar ganz frühe könnte man als tastende Versuche bezeichnen, dann treten sie aber sogleich als sichere Meisterwerke auf. In die Arn-

städter Zeit gehört die Osterkantate „Denn du wirst meine Seele", deren reicher Orchestersatz auf die Vorbilder der norddeutschen Schule weist. Bach war vielleicht zwanzig Jahre alt, als er sie schrieb. Über die Mühlhäuser Ratswahlkantate wurde schon gesprochen. Da die Einführung der neu gewählten Ratsmitglieder stets mit einem kirchlichen Akte zusammenhing, mag dieses Werk immerhin zu den Kirchenkantaten gerechnet werden, in die es zudem auch der geistliche Text verweist. Es wurde nach einer alten Sitte gedruckt, was Bach später an keiner Kantate wieder erlebte. Die reiche Instrumentation entspricht dem Anlasse. Eine andere Mühlhäuser Kantate „Aus der Tiefe" hat zu den Streichinstrumenten nur Oboe und Fagott. Im Satze weist die Verwendung des Chorals auf Buxtehude. Auch von den Weimarer Kantaten ist der berühmte Actus Tragicus schon besprochen und als Lieblingswerk aller Bachverehrer bekannt. Der Text rührt wahrscheinlich vom Komponisten her. Die manche verwandte Züge aufweisende „Ich hatte viel Bekümmernis" gehört jedoch in die Francksche Reihe. Auch dieses Werk wird durch eine Sinfonia eingeleitet, in der Violine und Oboe duettieren. Das Thema des Eingangschores erscheint in den Orgelfugen wieder, allerdings von Moll nach Dur gewendet; der dramatische Charakter des Duettes „Komm, Herr Jesu" war Spitta ein arger Stein des Anstoßes. Auch die Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn" lieferte ein späteres Orgelfugenthema, das gleich in der Instrumentaleinleitung zu finden ist. Das Werk hat keinen Chor, zeigt sich also als Solokantate. Deren sind mehrere vorhanden, und jüngst wurde noch eine wiederentdeckte („Mein Herze schwimmt in Blut") in die weimarischen eingereiht. Zu den schönsten gehört „Meine Seele rühmt", die nur für Tenor gesetzt ist: zwei wohllautende Arien mit Begleitung von Flöte, Oboe und Violine. Viele Kantaten der Weimarer Gruppe gehören in die Advents- und Weihnachtszeit. In „Nun komm der Heiden Heiland", die zu den ganz unmittelbar, elementar wirkenden gehört, ist der Anfangschor besonders interessant, da dort der alte Choral mit einer französischen Ouvertüre verwebt erscheint. Diese Verbindung kommt später öfters wieder. Auch der Schlußchor über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" wirkt wunderbar. In Weimar liegt der Schwerpunkt dieser vorleipziger Kantatengruppe, denn in Cöthen gab es da ja nichts zu schaffen. Von einer dortigen Gratulationskantate, die sich später in eine kirchliche verkleidete, war schon die Rede. Ebenso von „Wer sich selbst erhöhet". Außerdem ist noch „Das ist gewißlich wahr" vorhanden, deren Nummern indessen auf ältere Stücke zurückweisen. Im ganzen rechnet man mit Sicherheit rund ein Viertelhundert Kantaten in diese vorleipziger Zeit.

Die Leipziger Gruppe umfaßt 165 Stücke. Das erste ist jene Kantate „Jesus nahm zu sich", die Bach als Probe vor seiner Anstellung als Thomaskantor liefern mußte. Ihr Satz ist einfach und durchsichtig, ihr Klang dafür um so schöner. Deshalb sollte sie nicht so stiefmütterlich behandelt werden. Ihr Orchester verlangt nur eine Oboe neben den Streichinstrumenten. Auch die Kantate „Die Elenden sollen essen", die Bach neben jener komponierte und zum ersten Male im Leipziger öffentlichen Gottesdienste brauchte, ist relativ schlichter Art. Der Anfangschor wiederholt das genannte Experiment mit der französischen Ouvertüre. Die den zweiten Teil einleitende Sinfonia bringt den Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan" als reinen Orchestersatz — ein Unikum bei Bach. An elementarer Wirkung gibt dieses Werk dem anderen nichts nach. Dagegen stellt die gewaltige, schon besprochene Osterkantate „Christ lag in Todesbanden" die größten Anforderungen an die Chorleistung. In diese frühe Leipziger Zeit fällt auch eine zweite

Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem", deren Schwerpunkt die beiden wuchtigen Chöre sind. Der erste davon tritt wieder einmal als französische Ouvertüre auf. Mit diesem Werke weihte 1843 Mendelssohn im Gewandhause das Denkmal vor der Thomasschule. Eine andere Kantate ist dadurch merkwürdig, daß sie die Formen der Suite zeigt: Ouvertüre (Chor), Gavotte, Gigue, Menuett (Arien). Möglich, daß Bach sie nach Instrumentalstücken arrangierte, denn sie ist eine schnelle Gelegenheitsmusik für die Einweihung der Orgel eines Nachbarortes. Als Textverfasser tritt nun der genannte Henrici-Picander auf. Er schrieb leicht und flüssig, aber auch reichlich banal. So lieferte er die Worte zu den beiden Solokantaten „Wo gehst du hin" und „Wahrlich, ich sage euch", in denen Choräle als Arien dienen. Die Solostimme singt den Cantus firmus, das Orchester kontrapunktiert dazu. Das Eingangsstück zu „Wahrlich, ich sage euch" aber ist eine fünfstimmige Fuge, in der vier Stimmen dem Orchester und eine dem Gesange zufällt. Durch die ganze Gruppe der Kantaten aus der früheren Leipziger Periode geht ein bemerkenswerter musikdramatischer Zug. Durch den fallen z. B. „Herr, gehe nicht ins Gericht" und „Schaut doch und sehet" auf. Hier rückt der Schwerpunkt des musikalischen Ausdruckes oft ins Orchester, wo die Situation höchst eindringlich und mit den einfachsten Mitteln ausgemalt wird. Ferner gehören „Halt im Gedächtnis" und „Herr, wie du willst" hierher. In jener Kantate wächst die Baßarie „Friede sei mit euch" geradezu zu einer dramatisch-symphonischen Szene aus. Auch in „Es erhub sich ein Streit" schildert der Eingangschor den Kampf der Hölle gegen den Erzengel Michael im gewaltigsten Lapidarstile. Die zweiteilige Choralkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" hat wieder einen solchen, der in die französische Ouvertürenform eingebaut ist. Eine der schönsten ist die Neujahrskantate „Herr Gott, dich loben wir", eine der poesievollsten „Liebster Gott, wann werd' ich sterben". Das kurze, auch im Orchester höchst eingängliche Tongedicht eignet sich vortrefflich zur Propaganda. Geister, die der Bachschen Kunst spröde gegenüberstehen, werden sich dem gewinnenden Zauber dieses Stückes nicht entziehen können. Bach scheint dieser Kantate auch mit besonderer Liebe angehangen zu haben, denn sie gehört zu den wenigen, deren Stimmen genau mit allen Vortragszeichen ausgerüstet wurden. Unter den Solokantaten wäre aber wieder die für Tenor und Baß „Ich lasse dich nicht" hervorzuheben. Ursprünglich für das Fest Mariae Reinigung geschrieben, diente sie noch im Entstehungsjahre 1727 bei einer Trauerfeier. Im selben Jahre mußte Bach aber auch eine direkte Trauerode liefern, die man ebenfalls zu den Kirchenkantaten rechnen kann. Anlaß war der Tod der Kurfürstin und Königin Christiane Eberhardine, der in der Paulinerkirche eine private Feierlichkeit hervorrief. Dabei gab es erst Auseinandersetzungen, ob Bach für eine derartige „akademische", also nicht „städtische" Veranstaltung überhaupt arbeiten dürfte. Der Text war bei Gottsched bestellt worden. Bach wurde mit seiner Komposition erst zwei Tage vor der Aufführung fertig, mußte diese also über Hals und Kopf vorbereiten. Er hatte hier das Meisterstück fertig gekriegt, aus einem geschlossenen, strophischen Gedichte gleichwohl die gewohnte Kantatenform mit Soli und Chören herauszuschlagen. Im Altrecitative „Der Glocken bebendes Getön" ahmt das Orchester das An- und Abschwellen des Glockengeläutes mit den einfachsten Mittel ganz wunderbar nach. Eine besondere, stimmungsentsprechende Klangwirkung wird ferner durch den Gebrauch der Gamben und Lauten sowie der Oboe d'amore erreicht. Die Lauten verstärken auch, wo sie nicht selbständig sind, die Orchesterbässe. Rust machte dieses



Joh. Seb. Bach
Nach dem Gemälde von Joh. Jakob Ihle

Meisterwerk für die Gegenwart durch einen neuen, auf Allerseelen bezüglichen Text genießbar.

Aus der mittleren Leipziger Periode sind uns nicht viele Kantaten überliefert, denn das, was von Bachs Werken verloren ging, betrifft besonders diese Zeit. Immerhin tritt hier eine neue Gruppe auf, die sich durch die obligate (konzertante) Verwendung der Orgel kennzeichnet. Letztere war ganz äußerlich veranlaßt. Bach hatte 1730 durchgesetzt, daß das Rückpositiv der Thomaskirche, ein Werk mit 13 klingenden Stimmen, mit einem selbständigen, von der Hauptorgel unabhängigen Spieltische versehen und dadurch unmittelbar für den Chorleiter verfügbar gemacht wurde. Der Kantaten nun, in denen diese Errungenschaft tonsetzerisch ausgenutzt ist, sind acht. Aber die meisten Nummern für Orgel und Orchester stammen aus den Klavierkonzerten, die ihrerseits auch wieder bloße Arrangements darstellen. So soll z. B. nach einer Anmerkung in der Partitur die Kantate „Ich habe meine Zuversicht" durch das D-Moll-Klavierkonzert eingeleitet werden; in „Gott allein soll mein Herze haben" kommt das Siciliano des E-Dur-Klavierkonzertes als Arie vor; „Geist und Seele wird verwirret" ist überhaupt aus arrangierten Instrumentalstücken zusammengestellt usw. Die obligate Orgelstimme erscheint hier aber ziemlich armselig, so daß ihr majestätischer Klang selten zu Recht kommt. Der Satz ist nämlich bloß zweistimmig, und dabei geht die Unterstimme noch mit dem Orchesterbasse zusammen. Daß der Meister, der als der größte Orgelspieler und Orgeldichter dasteht, hier keine besseren Klangeffekte aus seinem doch keineswegs so unbedeutenden Rückpositive herausholte, ist verwunderlich. Neben dieser obligaten trat natürlich noch die Hauptorgel für die Begleitung ein. Unter diesen Werken fällt wieder eine Ratswahlkantate „Wir danken dir" auf, die mit einer glänzenden Sinfonia für Orgel und Orchester beginnt. Die ist aber mit dem ersten Satze der Violinpartita in E-Dur identisch. Der Eingangschor ging zwei Jahre später in der großen H-Moll-Messe auf. Die nachfolgende Tenorarie hat statt des Orchesters die „obligate" Orgel und eine obligate Violine. In der vorletzten Nummer, einer Altarie, ist die obligate Orgel ganz allein zur Begleitung benutzt. In dieser Orgelgruppe befinden sich auch Solokantaten, so z. B. „Ich geh und suche" für Sopran und Baß, als deren Sinfonia der Schlußsatz des Klavierkonzertes in E-Dur verwendet wurde. Sie stehen aber gegen andere dieser Zeit zurück. Es sei da die schöne Kantate „Ich bin vergnügt" genannt, die nur aus zwei Arien besteht und von Spitta als geistliche Hausmusik für Frau Anna Magdalene vermutet wird. Hier mag auch die Dialogkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" eingereiht werden, die nicht mit der Chorkantate dieses Titelwortes zu verwechseln ist. Sie gehört in das Jahr 1732 und zu den bedeutendsten ihrer Art. Furcht und Hoffnung (Tenor und Alt) treten auf, dann beruhigt der heilige Geist (Baß) mit dem schönen Arioso „Selig sind die Toten", worauf der Chor mit dem Ahleschen Chorale „Es ist genug" schließt. Die verhältnismäßig große Anzahl der Solokantaten dieser Zeit erklärt sich wohl aus dem schlechten Zustande des Thomaschores am Anfange der dreißiger Jahre. Er zog Bach offene Vorwürfe des Stadtrates zu, die Bach jedoch energisch zurückwies. Der Gekränkte warf ein, daß von seinen Schülern nur siebzehn brauchbar, zwanzig noch nicht brauchbar und siebzehn ganz untauglich wären, von der Qualität der Instrumentisten (Stadtpfeifer) gar nicht zu reden, sodaß er auch da unfertige Schüler mit verwenden müßte. Die mitwirkenden Studenten würden aber schlecht oder überhaupt nicht bezahlt. Wie er nun mit einer solchen Gesellschaft gar zwei Kirchen gleichzeitig versehen sollte? Das

läßt allerdings tief blicken, aber anderseits ließ es auch Bach an Eifer und Organisationstalent fehlen. Er kümmerte sich herzlich wenig um seinen Chor und die Ausbildung des Nachwuchses. Hier darf man über den Leipziger Stadtrat nicht so einseitig den Stab brechen, wie es oft geschieht. An Nachsicht und Förderung fehlte es wahrlich nicht, aber Bach führte sich amtlich oft so auf, daß es ganz verständlich erscheint, wenn z. B. einmal ein Ratsmitglied verzweifelt ausbrach, der Kantor wäre „inkorrigibel", da wäre gar nichts zu machen. Anderseits wird uns aber hier auch der mitgeteilte Brief an den Jugendfreund Erdmann verständlich, wo Bach seinem Wunsche nach einem anderen Wirkungskreise Ausdruck gibt. Von den unter solchen Umständen entstandenen Solokantaten verdienen noch zwei als der bekanntesten Erwähnung: „Schlage doch, gewünschte Stunde" für Alt und „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" für Baß. Erstere, in der die beiden Glöckchentöne immer die besondere Aufmerksamkeit des Publikums erregen, war zunächst Trauerarie betitelt; letztere gehört überhaupt zu dem Bedeutendsten, was Bach geschaffen hat, verlangt aber einen Sänger mit ausgesprochen dramatischer Gestaltungskraft. Von den Chorkantaten aber sei der Neujahrskantate „Gott, wie ist dein Name" gedacht, da Bach ihren Anfangschor später zum Omnipotentem der H-Moll-Messe benutzte. Als schönste Gruppe dieser Periode stehen die fünfzehn Choralkantaten da. Sie glänzen alle besonders in den Chören, wo der Sopran den Choral als Cantus firmus führt und die übrigen Stimmen dazu kontrapunktieren. So in „Sei Lob und Ehr'", „Was Gott tut, das ist wohlgetan", die schon genannte „Lobe den Herrn", ferner „Gelobt sei Gott" u. ähnl. Von höchster Kunst erscheint der Choral in der schon gewürdigten Reformationskantate „Ein feste Burg" und in der nach dem Gleichnisse von den törichten und klugen Jungfrauen geschaffenen „Wachet auf". Auch die oben erläuterte Kantate „Christus, der ist mein Leben" gehört in diese Gruppe. Sie ist eine von den herrlichsten, ganz unmittelbar wirksamen, wurde aber von Spitta ganz schief beurteilt. Ihre Aufführung verlangt einen Solotenoristen, der ein besonderer und erfahrener Bachsänger ist. Er hat eine wunderbare Arie „Ach, schlage doch bald, sel'ge Stunde", in der die Streichinstrumente das Glockenläuten durch ihr Pizzicato auffällig und gelungen illustrieren.

Die letzte Kantatenperiode umfaßt die Zeit von 1735—1744 und rund siebenzig Stück, von denen die meisten Choralkantaten sind. Als Textdichterin tritt hier Marianne von Ziegler hinzu, eine schöngeistige Offizierswitwe und gekrönte Poetin, auf deren Buch „Versuch in gebundener Schreibart" Spitta aufmerksam machte. Ihre Geistesprodukte stehen unbestreitbar höher als die von Henrici-Picander, dessen Texte hier im übrigen weiterlaufen. Man steht nun den berühmtesten Werken dieser Art gegenüber. So der Reformationskantate von 1735 „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" mit dem Chorale „Nun danket alle Gott" und ferner der sehr schwierigen, nur ganz auf Bach eingesungenen Chören zugänglichen „Wär' Gott nicht mit uns". Die Fuge des ersten Chores erinnert an Pachelbels Art, die ganz Mitteldeutschland beeinflußte und somit auch als Lehrmeisterin des jungen Bach aufgetreten war. Es folgen die große Himmelfahrtskantate „Gott fährt auf" mit einer trompetenbegleiteten Baßarie und die kleinere „Auf Christi Himmelfahrt allein", die mit einem Choralchore über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" beginnt. Eine nur von zwei Trompeten begleitete Baßarie steckt auch in der Pfingstkantate „Er rufet seinen Schafen". Diese beginnt mit einem lieblichen Pastoralidylle, mit einem Arioso und einer Arie für drei Flöten, als welche jedoch die

Glückwünſchende Kirchen MOTETTO,
als
bey ſolennen Gottesdienſte/ in der Haupt-Kirchen B. M. V.
der geſegnete Raths-Wechſel/
am 4. Februarii dieſes M. D. C. C. VIII. Jahres geſchach/
und die Regierung
der Käyſerl. Freyen-Reichs-Stadt
MÜHLHAUSEN/
der Väterlichen Sorgfalt des Neuen-Rahts/
nemlich/
Des Hoch-Edlen/ Veſten/ Hochgelahrten
und Hochweiſen Herrn/

Herrn Adolff Strecken/

und
des Edlen/ Veſten/ und Hochweiſen Herrn

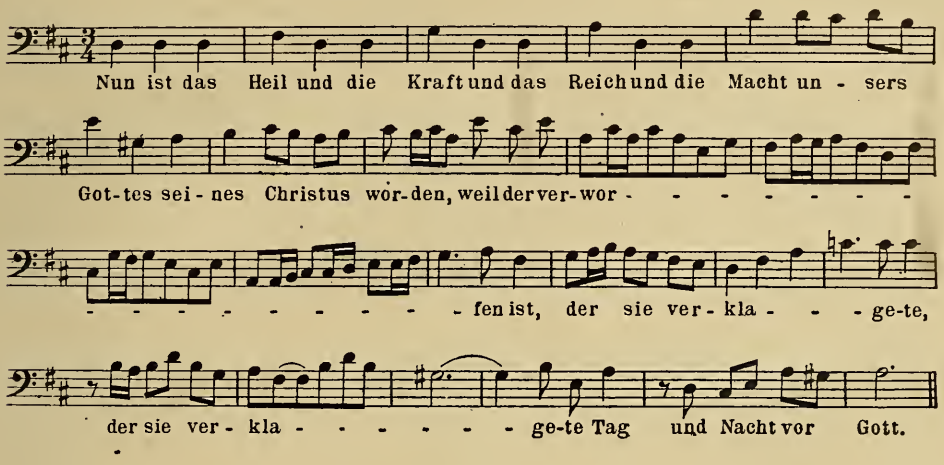
Hn. Georg Adam Steinbachs/

beyderſeits Hochverdienten
Herrn Bürgermeiſtern/
wie auch
derer übrigen Hoch- und Wohl-anſehnlichen
Mitgliedern/
freudig überreichet wurde/
ſchuldigſt erſtattet/
durch
Johann Sebaſtian Bachen/
Organ. Div. Blaſii.

Mühlhauſen/
druckts Tobias David Brückner/ E. Hoch-Edl. Rahts Buchdr.

Titelblatt der Mühlhauſener Ratswahlkantate

alte Flûte à bec, eine Art Schnabelflöte, also nicht die moderne Querflöte figuriert. Ein wahrer Kantatenriese muß die Michaeliskantate „Nun ist das Heil und die Kraft" gewesen sein. Hiervon ist nur der erste, achtstimmige Doppelchor erhalten, eine Fuge von gewaltiger Dimension. Allein das Thema umfaßt folgende 22 Takte:



Die Deklamation läßt an Widernatur nichts zu wünschen übrig — man vergleiche nur Takt 6—7! Das ist besonders ungewöhnlich, weil Bach sich im musikalischen Wortausdrucke oft zu einer Präzision und Wahrheit erhebt, die einem Wagnerschen Musikdrama nichts nachgibt. Daß nun nach jenem Chorkolosse, der ein kontrapunktisches Wunderwerk sondergleichen ist, noch etwas anderes kommen könnte, kann man sich kaum vorstellen. Arien, Duette u. dgl. müßten da naturnotwendig in Staub und Asche zerfallen. Es halten denn auch viele das überlieferte Stück für das Ganze. Viele Kantaten dieser späteren Zeit haben verhältnismäßig große Orchestervorspiele. Diese könnten recht gut unsere heutigen Instrumentalkonzerte bereichern, namentlich an den Stellen, wo kurze Anfangs- oder Zwischennummern erwünscht sind. Daß hier für den profanen Konzertsaal etwas zu holen ist, hat sogar der Franzose St. Saëns erkannt und demgemäß acht Stücke aus verschiedenen Kirchenkantaten für das Klavier übertragen. Mehrmals nahm Bach auch welche von seinen selbständigen Instrumentalstücken in die Kirchenkantaten hinüber. So findet sich z. B. das Allegro der zweiten D-Dur-Ouvertüre in den Chor von „Unser Mund sei voll Lachens" verarbeitet, und der von „Wir müssen durch viel Trübsal" benutzt Teile des Klavierkonzertes in D-Moll. Von besonderer Schönheit strahlen die Solonummern dieser Kantate. Zu dem großen Chore von „Ach, wie flüchtig" erscheint ein Choralvorspiel über diese Melodie gleichsam als Vorstudie. Dergleichen wird man beim Studium dieser erhabenen Denkmäler, das, wie gesagt, eines Musikers Leben wohl ausfüllen könnte, mehrfach gewahren. Von den zeitlich bestimmbaren Kantaten gilt „Du Friedefürst" für die letzte. Man bringt ihren Inhalt mit den Kriegsbedrängnissen von 1744 in Zusammenhang. Bach scheint sie aus den tiefsten Gründen seines Herzens heraus geschöpft zu haben. Man muß immer wieder daran erinnern, daß er nur durch die Qualität seiner Kantaten so einzig dasteht, und daß ihre Quantität das weniger Staunenerregende ist. Ganze Jahrgänge von Kirchenkantaten auf alle Sonn- und Festtage des Jahres hatten auch Zeitgenossen von ihm geschaffen,

die heute nur noch als historische Größen figurieren, im praktischen Musikleben aber längst vergessen sind. Bachs Kantaten bezeichnen aber hier den klassischen, von keinem anderen Meister erreichten Höhepunkt.

Zu den Kirchenkantaten sind schließlich auch Bachs sogenannte Oratorien zu rechnen. Das größte und bekannteste davon ist das Weihnachtsoratorium. Es gehört in das Jahr 1734 und zerfällt in sechs Kantaten, die an ebensoviel Sonn- und Festtagen der Weihnachtszeit aufgeführt wurden: an den drei Weihnachtsfeiertagen, am Neujahrstage, am Sonntage nach Neujahr und am Epiphaniastage. Charakteristisch für das Werk sind die es wie ein roter Faden durchziehenden Recitative, in denen die Geburtsgeschichte Christi nach den Evangelientexten des Matthäus und Lukas vorgetragen wird. Der wertvollste Teil des ganzen Zyklus sind aber die Chöre, die nicht ahnen lassen, daß sie ursprünglich anderen Werken angehörten, denn die meisten Nummern des Riesenwerkes sind aus Gelegenheitskompositionen übernommen. So entstammen die Chöre „Jauchzet, frohlocket" und „Herrscher des Himmels", ferner die Arien „Großer Herr und starker König" und „Frohe Hirten, eilt" einem das Jahr zuvor zu Ehren der sächsischen Königin komponierten Dramma per musica. In das gleiche Jahr und an denselben Hof fällt das Gelegenheitsstück „Die Wahl des Herkules", aus dem der Chor „Fallt mit Danken", das Duett „Herr, dein Mitleid" und die Arien „Bereite dich Zion", „Schlafe, mein Liebster", „Flößt mein Heiland" sowie „Ich will nur dir zu Ehren leben" wiederverwendet wurden. Noch jünger ist die Quelle der Arie „Erleucht' auch meine finstern Sinne". Sie ist die im Oktober 1734 aufgeführte Cantata gratulatoria in adventium regis „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen". Weitere sechs Stücke des Weihnachtsoratoriums gehören verlorengegangenen Gelegenheitskantaten an. Als wahre Juwele blitzen auch hier die Choräle hervor, die mit Orchester gesetzt sind. Für dieses allein ist das in solchen Werken unvermeidliche Pastorale (die „Weihnachtssymphonie") als ein Tongedicht geraten, wie es an der Stelle nicht seinesgleichen hat. Es verdient in Konzerten für sich allein gespielt zu werden; das Idyll aber, das Spitta da heraushört, wird wohl kaum von jemand anderem wahrgenommen werden. Im übrigen treibt der zu Bachs Zeit so beliebte Typus des Siciliano auch hier sein reizvolles Wesen. Originalpartitur und die vom Komponisten genau revidierten Stimmen des Weihnachtsoratoriums gehören zu den Schätzen der Staatsbibliothek in Berlin. Das unvergleichliche, so unmittelbar wirkende Werk könnte ungemein fruchtbar gemacht und ins Volk gebracht werden, wenn man es durch Weglassung der Arien und Duette kürzte und so zur Weihnachtszeit als Kirchenfestmusik aufführte. Dabei kann man auch mit einem kleinen Chore und einem nur schwach besetzten Orchester zurecht kommen. Es ist das rechte Bachwerk für kleine Städte, wo man keine großen Mittel zu verschwenden hat, aber desto innerlicher der Kunst gegenübersteht.

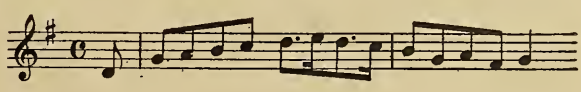
Auch das sogenannte Osteroratorium ist nichts als eine größere Kantate („Kommt, eilet und laufet"), doch war sie wenigstens anfangs (1736?) als richtiges Oratorium angelegt. Bach hat das Werk dann noch zweimal umgearbeitet. Dabei ließ er die Personen der beiden Marien (Sopran und Alt) sowie des Petrus und Johannes (Tenor und Baß), die handelnd gedacht waren, wieder fallen, da ihm die Geschichte für ein geistliches Drama nicht bedeutend genug erschien. Das vielleicht in dieselbe Zeit fallende Himmelfahrt- oder Pfingstoratorium ist aber von Anfang an nichts anderes gewesen, als die Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen".

Sind nun die Kirchenkantaten Gelegenheitsarbeiten im höheren Sinne, so sind die weltlichen solche in des Wortes geläufigster Bedeutung. Wir haben ihrer zwanzig und gedachten der ersten bereits in der weimarschen Periode des Meisters. Diese „Jagdkantate" wurde später mit den nötigen Änderungen weiterverwendet und einzelne Nummern gingen dann sogar in Kirchenkantaten über. Es wurde der Schlußchor zum Anfangschore der Kirchenkantate „Man singt mit Freuden", während zwei Arien in die Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt" wanderten. Daß eine davon als „Mein gläubiges Herze" populär blieb, wurde bereits bemerkt. Bach schrieb die Weimarer Profankantate mit Sorgfalt und Liebe; daß er viel von ihr hielt, beweist ihre fortwährende Benutzung. In Cöthen, wo er keinen Chor hatte, legte er eine Geburtstagskantate für seinen Herrn „Durchlauchtigster Leopold" als Solokantate an. Auch die benutzte er später in der Pfingstkantate „Erhöhtes Fleisch und Blut". Die anderen beiden Cöthener Kantaten lieferte er bereits aus Leipzig: „Mit Gnaden bekröne der Himmel", später in die Osterkantate „Ein Herz, das seinen Jesum" aufgegangen, und „Steigt freudig in die Luft" für den Geburtstag der zweiten Gemahlin des Fürsten. Letztere Kantate mußte noch bei späteren profanen Anlässen herhalten; dann fand sie ebenfalls als Kirchenkantate („Schwingt freudig euch empor") ihren höheren Platz. Außer der Jagdkantate verdienen diese Werke also kaum Wiederaufführungen. Anders die Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten", die vielleicht auch noch in die Cöthener Periode gehört. Diese Solokantate wurde uns durch Rink gerettet, der sie sich bei seinem Lehrer Kellner abschrieb. Sie ist ein stimmungsvolles Poem, dessen nicht gewöhnlicher Text von Winters Ende und Frühlings Erwachen singt. Ein Arienthema stammt aus dem Schlußsatze der sechsten Triosonate für Klavier und Violine. In Leipzig erhielt Bach keineswegs die erhofften vielen Aufträge, die so gut honoriert wurden. Seine Art war den Leipzigern zu hoch; sie bevorzugten deshalb flachere Komponisten, die ihrem Fassungsvermögen entgegenkamen — worüber als etwas ganz Natürliches zu schelten unverständlich ist. Hier war nun Henrici-Picander als Textverfasser ganz anders im eigensten Fahrwasser als auf geistlichem Gebiete. Das erste Stück, welches die beiden dort für eine studentische Festlichkeit lieferten, war der heute wieder öfter aufgeführte „Zufriedengestellte Aeolus". Diese 1725 geschriebene Kantate tauchte 1734 wieder als Krönungskantate „Blast Lärmen, ihr Feinde" auf. Als solche wurde sie im Telemannschen Musikvereine gegeben. Die offizielle Universitätskantate war dem Organisten Görner aufgetragen, mit dem Bach gleich nach Antritt seiner Stelle Kompetenzstreitigkeiten hatte. Der Aeolus ist ein lebendiges, urwüchsiges Stück, das aber nur im Zusammenhange mit der Oper seiner Zeit, dem Dramma per musica verständlich wird. Auch der Hang zum parodistischen Humor, dem man ungeachtet der „Huldigung" die Zügel schießen ließ, ist ein so wesentlicher Zug der Zeit, daß er durch textliche Modernisierungen nicht verwischt werden dürfte. Ohne solche ist die heutige Aufführung aber wieder eine heikle Sache. Immerhin wird hier ein spezielles Bachpublikum gefesselt werden. Das Werk hat den üblichen Eingangs- und Schlußchor; dazwischen liegen Recitative, Arien und ein Duett. Das Verhältnis zwischen Bach und Görner glättete sich später, und nach Bachs Tode fungierte Görner sogar als Vormund für des Kollegen unmündige Kinder. Eine andere Kantate „Vereinigte Zwietracht" diente einem akademischen Akte, dem Antritte einer Professur. Deshalb leitet sie ein Bläsermarsch ein, während dessen man in die Aula einzog. Der folgende Chor ist die Umarbeit eines

Allegro aus dem ersten Brandenburgischen Konzerte, von dem noch ein weiteres Stück als Ritornell wiederkehrt. Trotz höchster Satzvirtuosität wäre hier die Schnelligkeit der Produktion nicht ohne derartige Praktiken zu erklären. Die „Vereinigte Zwietracht" tauchte später als Geburtstagskantate für den Landesherrn wieder auf („Auf, schmetternde Töne"). Es folgen einige Gelegenheitskantaten, von denen nur die Titel oder Texte überliefert sind, dann aber 1728 die Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt". Das darin angesungene Paar ließ sich damals wohl nicht träumen, daß der Thomaskantor seine Namen mit seiner Komposition ins goldene Buch der Geschichte beförderte. Vier Jahre später kamen „Phöbus und Pan" und die Kaffeekantate. Zu „Phöbus und Pan" entnahm Henrici-Picander den Stoff dem Ovid. Bach scheint hier eine Satire gegen seinen bissigen Kritiker Scheibe beabsichtigt zu haben, den man sich dann unter der Figur des Midas zu denken hätte. Scheibe war von Leipzig nach Hamburg gegangen und gab dort seine Zeitschrift „Kritischer Musicus" heraus. Darin kämpfte er für die Zukunftsmusik und gegen die verkünstelte alte, die ihm Bach zu vertreten schien. Der Bachbiograph Schweitzer wird hier an Wagner und Hanslick erinnert, deren gespanntem Verhältnisse ja auch ein Denkmal in den Meistersingern gesetzt ist. Nur liegt hier die Sache umgekehrt, da eben der parodierte Kritiker der Zukunftsmusiker ist. Auch „Phöbus und Pan" ist wieder im modernen Konzertsaale erschienen und hat sein entzücktes Publikum gefunden. Jedenfalls befindet man sich hier nicht in einer solchen Zwickmühle wie beim Aeolus. Harmloser ist das Kaffeeidyll „Schweiget stille, plaudert nicht", das wie ein einaktiges Singspiel anmutet. Henrici-Picander hatte sich da über die zunehmende Sucht Kaffee zu trinken lustig gemacht. Zur selben Zeit schrieb Bach für seine Hausmusiken und speziell wohl für seine Gattin die Sopransolokantate „Von der Vergnügsamkeit", ein unbedeutendes Stück. Anders steht das Dramma per musica da, mit dem er seine Petition um Verleihung des Titels eines sächsischen Hofkomponisteurs in Erinnerung bringen wollte: „Herkules am Scheidewege". Er führte es 1733 zum Geburtstage des elfjährigen Kurprinzen im Telemannschen Vereine auf. Spitta stellt dieses Werk weit über Händels „Wahl des Herkules", dem der gleiche mythologische Stoff unterliegt. Daß Bach selber von seinem Werke viel hielt, erhellt daraus, daß er die

Das neue Bach-Denkmal in Leipzig
von Carl Seffner

Hauptnummern in sein Weihnachtsoratorium hinübernahm. Dieses enthält auch die schönsten Stücke des wenige Monde nach dem Herkules geschriebenen anderen Dramma per musica, das zu Ehren der Königin erklang: „Tönet, ihr Pauken." Hier tritt Bach einmal wieder selber als Librettist auf. Er wurde mit der Komposition erst am Abend vor der Aufführung fertig; diese wird also arg „hinausgeworfen" gewesen sein. Als im Herbst darauf das Königspaar Leipzig besuchte, führte Bach auf dem Markte, wo selbiges wohnte, die Huldigungskantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" als Abendmusik auf. Auch sie war eiligst hergestellt. Eine ihrer Arien wanderte wieder ins Weihnachtsoratorium, der erste Chor kam aber als Hosannah in die H-Moll-Messe. Als zwei Tage nach jenem Marktfeste Königs Geburtstag war, kam die Cantata gratulatoria „Schleicht, spielende Wellen" heraus, die aber länger vorbereitet war. Es entstanden also etwa binnen Jahresfrist fünf solcher „patriotischer" Werke bzw. Winke mit dem Zaunpfahle; der ersehnte Titel blieb aber gleichwohl noch zwei Jahre aus. Eine weitere, spätere derartige Zweckkantate ist verloren gegangen; vielleicht steckt sie auch im Weihnachtsoratorium, das ja die definitive Niederlage für all dergleichen geworden ist. Dagegen wurde die Huldigungskantate für einen Emporkömmling, einen durch den Grafen von Brühl zum Lehnsherrn von Wiederau protegierten Lakaien, überliefert. Henrici-Picander wollte sich da anbiedern, indem er seinen mageren Pegasus sattelte und Bach um die Musik bat. Diese enthält in dem Chore, der zugleich den Ein- und Ausgang bildet, eines der glücklichsten Stücke des Meisters, welches denn auch in die Kirchenkantate „Freue dich, erlöste Schaar" überging. Auch einigen Arien wurde diese Ehre zuteil. Als nun ein Vorgesetzter Henricis Lehnsherr von Kleinzschocher wurde, wollte sich der „Dichter" abermals Liebeskind machen und bat auch dazu Bach um dessen Mitwirkung. So entstand die fidele Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet", eine Dorfmusik, in deren urwüchsiger Art sich der Meister gern erging. Hier ist alles volkstümlich derb, im Tanzcharakter, selbst das Orchester demgemäß besetzt. Vieles scheint direkt dem Volksweisenschatze entlehnt zu sein. Eine melodische Wendung kehrt in den Goldbergschen Variationen wieder:



Anderseits wurde hier ein Stück aus „Phöbus und Pan" wiederholt. Auf unser heutiges Publikum wirkt diese Kantate schon infolge ihres Gegensatzes zum ausgesprochenen „Fugenbach", den man sich so urfidel und aller „Gelehrsamkeit" entkleidet gar nicht vorstellen kann. In dessen letzte Schaffenszeit dürfte die bürgerliche Hochzeitskantate „O holder Tag", eine Tafelmusik fallen. Sie wurde nachher durch einen neuen Text „O angenehme Melodei" verallgemeinert und mit diesem noch öfter verwendet. Außerdem sind noch zwei italische Solokantaten da: Amore traditore für Baß und Klavierbegleitung, und Non sa che sia dolore für Sopran mit Flöte und Streichinstrumenten. Amore traditore steht bereits auf dem Grenzgebiete des Liedes. Eine dritte italische Kantate gehört unter die verlorenen Werke.

Im Anschlusse an diese italischen Solostücke mag auch der deutschen gedacht werden, die dem Liederstile nahestehen. Im Jahre 1736 gab der Schloßkantor Schemelli in Zeitz bei Breitkopf ein Gesangbuch heraus, für das er Bach um seine Mitwirkung angegangen hatte. Es waren da 954 Choräle zu bearbeiten. Bach schuf nun zu den Liedern, die noch keine Melodien hatten, solche. Sie dürfen aber nicht als Choräle aufgefaßt

werden, sondern stellen wirkliche geistliche Sololieder dar, als welche sie Ernst Naumann auch für die Neue Bachgesellschaft (Jahrg. I, Heft 1) herausgab. Er setzte dabei auch die Generalbaßstimme meister- und musterhaft für Klavier oder Orgel (Harmonium) aus und erschloß uns damit einen wahren Schatz der Hausmusik. Als Anhang findet man die drei Lieder für Anna Magdalena Bach, ebenfalls „Arien" geheißen, deren eines („So oft ich meine Tabakspfeife mit gutem Knaster angefüllt") in der Regel weltlich angesehen wird, obwohl sein Stil und Sinn nicht anders ist, wie der der beiden anderen („Bist du bei mir" und „Gedenke doch, mein Geist, zurücke") — der Sinn auf das Ende gerichtet, der Stil, wie er aus Joh. Wolfgang Francks „Geistlichen Melodien" in der christlichen Familie bekannt wurde. Das schöne Liebeslied „Willst du dein Herz mir schenken", das sich ebenfalls in einem der Notenbücher Anna Magdalenas, im Klavierbüchlein, befindet, stammt indessen nicht von Bach. Als Komponist steht Giovannini darüber, ein Geiger und Odenkomponist, der seit 1740 in Berlin lebte.

Flur im Eisenacher Bachhause mit der Bach-Büste von Carl Seffner

Die Passionen, Messen und Motetten

Von Bachs Passionen sind nur zwei erhalten; die Echtheit einer dritten, der Lukaspassion, wird mit Recht bestritten. Händel-Brockes' „Passion" war nichts weiter als ein „Oratorium". Es gibt keine Form in den Passionen, die sich nicht auch in den Kantaten fände, und was die Kantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres waren: die musikalische Predigt über das Evangelium oder die Epistel, das sind die Passionen für die mit dem Palmsonntag beginnenden Evangelien der Karwoche. Bach schrieb die Passionen für die liturgischen Andachten, die am Karfreitag nachmittags in der Thomaskirche stattfanden. Daraus folgt, daß Bachs Passionen mit dem „Oratorium" Händels absolut nichts gemein haben. Das Oratorium entnimmt freilich mit Vorliebe seine Stelle der Bibel, auch aus der christlichen Legende, aber es trägt in sich unverkennbar den Drang sich ins Weltliche, ins Profane (bei Händel z. B. ins antik Mythologische) zu verflüchtigen; es drängt nach der Außenwelt. Bachs Passion zieht des Menschen Herz und Sinn mit Allgewalt nach innen. Wohl entlehnt sie ebenso wie die Kantaten einzelne Formen aus dem Oratorium, aber Zweck und Ziel, Ursprung und künstlerische Stellung sind bei beiden von ganz entgegengesetzter Art. Mendelssohn, der die Matthäus-Passion 1829 zum ersten Male wieder ganz aufzuführen wagte, war bekanntlich Oratorienkomponist*). Diese Aufführung fiel in eine Zeit, wo Händels Oratorien ungemein viel gegeben wurden. Händel und Bach pflegte man schon

*) Vergl. Bd. 17 der „Berühmten Musiker": Mendelssohn von E. Wolff

längst als die beiden „Altmeister" in steter Verbindung zu nennen; was lag also näher, als die Bachschen Passionen als gleichartig mit den Händelschen anzusehen und danach zu beurteilen! Das hatte zur Folge, daß man auch den spezifisch evangelischen, streng christlichen Charakter der Bachschen Passionen verkannte und sie als allgemein „ethische" Kunstgebilde ansah, bei denen eine „große Idee" (!) — im günstigsten Falle noch: „unter besonderem Hervortreten des germanisch-nationalen Elementes" in Tönen dargestellt werde. Und doch sagt dem Kundigen ein Blick auf die Struktur der Passionen und eine kurze Vergegenwärtigung ihrer Hauptbestandteile, daß sie evangelische Kirchenmusik im engsten und eigentlichsten Sinne sind. Die Matthäuspassion hat zur Grundlage Matthäi 26 und 27. Eine Tenorstimme, der Evangelist, trägt ohne jede Kürzung diesen Abschnitt des Evangeliums vor, während die übrigen Personen der heiligen Handlung als selbständige „Parteien" mit Rede und Gegenrede aus der Erzählung heraustreten. Nun wurde aber, einem alten Gebrauch auch in der evangelischen Kirche zufolge, die Rezitation des Passionsevangeliums durch Gesänge der Gemeinde an passenden Stellen unterbrochen. Dementsprechend führte auch Bach den Choral- und Gemeindegesang in seiner einfachsten Form ein und gab seinem Werke dadurch weihevollste Vertiefung und erst die eigentliche kirchlich-liturgische Bedeutung. Jene erhabene Verinnerlichung religiösen Empfindens, jene wundervolle Steigerung des kirchlichen Gefühlslebens, wie sie die protestantische Religion ihrem Kirchendichter Paul Gerhardt verdankt, wurde durch Bach in seine Passionsmusik übertragen, und so sehen wir tatsächlich unter den in die Passion übernommenen geistlichen Liedern diejenigen Paul Gerhardts an erster Stelle vertreten. Sie führten durchweg die Höhepunkte in der Gesamtwirkung der Passion herbei. Im Grunde genommen ist dieser Bestandteil der Passion nichts anderes, als der zur edelsten Blüte entfaltete Lutherische Choral. Aber neben dem Gemeindegesange hatte ja, wie wir wiederholt sahen, auch der Kunstgesang seine Stelle. Und so stellte denn auch Bach der Betgemeinde eine andere an die Seite, die in der „Tochter Zions" — einer typischen und längst gebräuchlichen Personifikation der großen Gemeinde Christi — ihren unübertroffen höchsten künstlerischen Ausdruck fand. Zwei einander gegenüberstehende Gesangschöre, zwei Orchester, zwei Orgeln und in jeder Abteilung wiederum je vier Solostimmen bezeichnen schon, rein äußerlich genommen, den überraschend hohen Flug, den Bachs Phantasie in diesem Werke nahm. Die beiden Chöre dieser Gemeinde Christi begleiten die heilige Leidenshandlung bald allein, bald in Verbindung mit den Solostimmen mit innerster Teilnahme, zumeist betrachtend und reflektierend, dann aber wieder mit Äußerungen des Schreckens, der Angst oder der treuesten Ergebenheit, des tiefsten Mitgefühls („Laßt ihn, haltet, bindet nicht", „Sind Blitze und sind Donner", „O, o Mensch, bewein" usw.), bald allein, wie in den eben erwähnten Chören, bald in Verbindung mit den Solostimmen („Was ist die Ursach' aller solcher Plagen", „Ich will bei meinem Jesu wachen", „Wo ist denn dein Freund hingegangen"). Sie singen Jesu Grablieder „Mein Jesu, gute Nacht" und „Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte, sanfte Ruh". Im Anfangschor erheben sie sich zu einem Kunstgebilde, das einzig dasteht und unvergleichlich ist, in dessen Mittelpunkt der Passionschoral „O Lamm Gottes", den ein dritter Chor, ein Knabenchor, anstimmt, damit das geheimnisvolle Grundsymbol der Passion, das Geheimnis der Erlösung bezeichnend! In der Originalpartitur ist der Choral mit roter Tinte notiert, aber ohne Textunterlage. Der „Tochter Zions" gehören auch jene

acht Solostimmen an, die die Erzählung der Leidensgeschichte durch Arioso und Arien unterbrechen. Was unter der reichen Auswahl dieser Solosätze für Perlen höchster kirchlicher Kunst zu finden sind, deuten schon folgende Anfänge zur Genüge an: „Ich will dir mein Herze schenken", „Blute nur", „Erbarme dich", „Gebt mir meinen Jesum wieder", „Er hat uns allen wohlgetan" (jene zu Tränen rührende Antwort der Tochter Zions auf des Pilatus Frage: „Was hat er Übles denn getan?"), mit der folgenden Arie: „Aus Liebe will mein Heiland sterben", „Erbarm es Gott" (nach der Geißelung!), „Ach Golgatha" und vor allem: „Am Abend, da es kühle ward" — die Kreuzesabnahme! Und all dieser große und weitverzweigte Apparat an Orchesterbegleitung, Chor- und Sologesang vereinigt sich zu einer einheitlichen großen Wirkung in den Chorälen, zu einer Betgemeinde, und mit dieser einfach schlichten Form übertrifft der Altmeister sogar jede andere, wenn auch noch so große Wirkung, die seine unbeschreiblich hohe Kunst in den Gesängen der „Tochter Zions" bereits hervorgebracht hat. Vernehmen wir nach der ängstlichen Frage der Jünger beim Abendmahl: „Herr, bin ich's" das allgemeine Bekenntnis: „Ich bin's, ich sollte büßen", oder „Ich will hier bei dir stehen" nach Petri, des Verleugners, Schwur und das mitten in den Klagen auf Getsemane nach den Worten Christi „So geschehe dein Wille" mutig erklingende: „Was mein Gott will, g'scheh' allzeit", Gerhardts: „Befiehl du deine Wege", „O Haupt voll Blut und Wunden" und „Wenn ich einmal soll scheiden", wie Mosewius sagt: „das erschütterndste und dabei ermutigende Tonstück des ganzen Kunstwerkes" — dann verstummt jedes Wort in anbetendem Staunen. Noch müßte ich im einzelnen die wunderbare Kunst prüfen, mit der die Stimme des Evangelisten behandelt ist: wie sie, obwohl objektiv erzählend, dennoch durch tiefste Empfindung belebt wird („Und fingen an zu trauern", „Und legten die Hände an Jesum und griffen ihn", „Und weinte bitterlich", „Mein Gott warum hast du mich verlassen"); noch müßte ich der wunderbaren musikalischen Darstellung Christi namentlich in der Abendmahlsszene gedenken, dessen Reden der zarte Klang der Saiteninstrumente begleitet und somit das göttliche Haupt des Dulders wie mit einem Glorienscheine umgibt; noch die meisterliche Charakterisierung aller handelnden Personen, des Judas, des Petrus, des Pilatus u. a., vor allem auch die der Chöre der treuergebenen Jünger, der aufrührerischen Priester und des wütenden Volkshaufens („Barabam", „Laß ihn kreuzigen") rühmen, aber hierüber ist schon so viel Herrliches von den berufensten Bachkennern (ich erwähne besonders Mosewius, Spitta, W. Rust, Jadassohn*)) geschrieben worden, daß ich mich mit diesen Hinweis begnügen darf.

Auch über die Johannespassion kann ich mich kurz fassen. Diese noch in Cöthen geschriebene Passionsmusik wurde am Karfreitag 1723 zum ersten Male im Nachmittagsgottesdienste der Leipziger Thomaskirche aufgeführt und geriet ebenfalls in Vergessenheit. Erst nach der Wiederaufführung der Matthäus-Passion (1829) erstand auch die Johannespassion durch eine Aufführung in der Berliner Singakademie am 21. Februar 1833 zu neuem Leben. Das Werk trägt vielfach Spuren von Überarbeitungen, ist auch in textlicher Beziehung nicht so einheitlich entworfen wie die Matthäus-Passion (vielfach sind Textworte aus der von Händel, Telemann, Keiser und Mattheson komponierten Brockesschen Passion benutzt), im übrigen aber enthält es genau dieselben

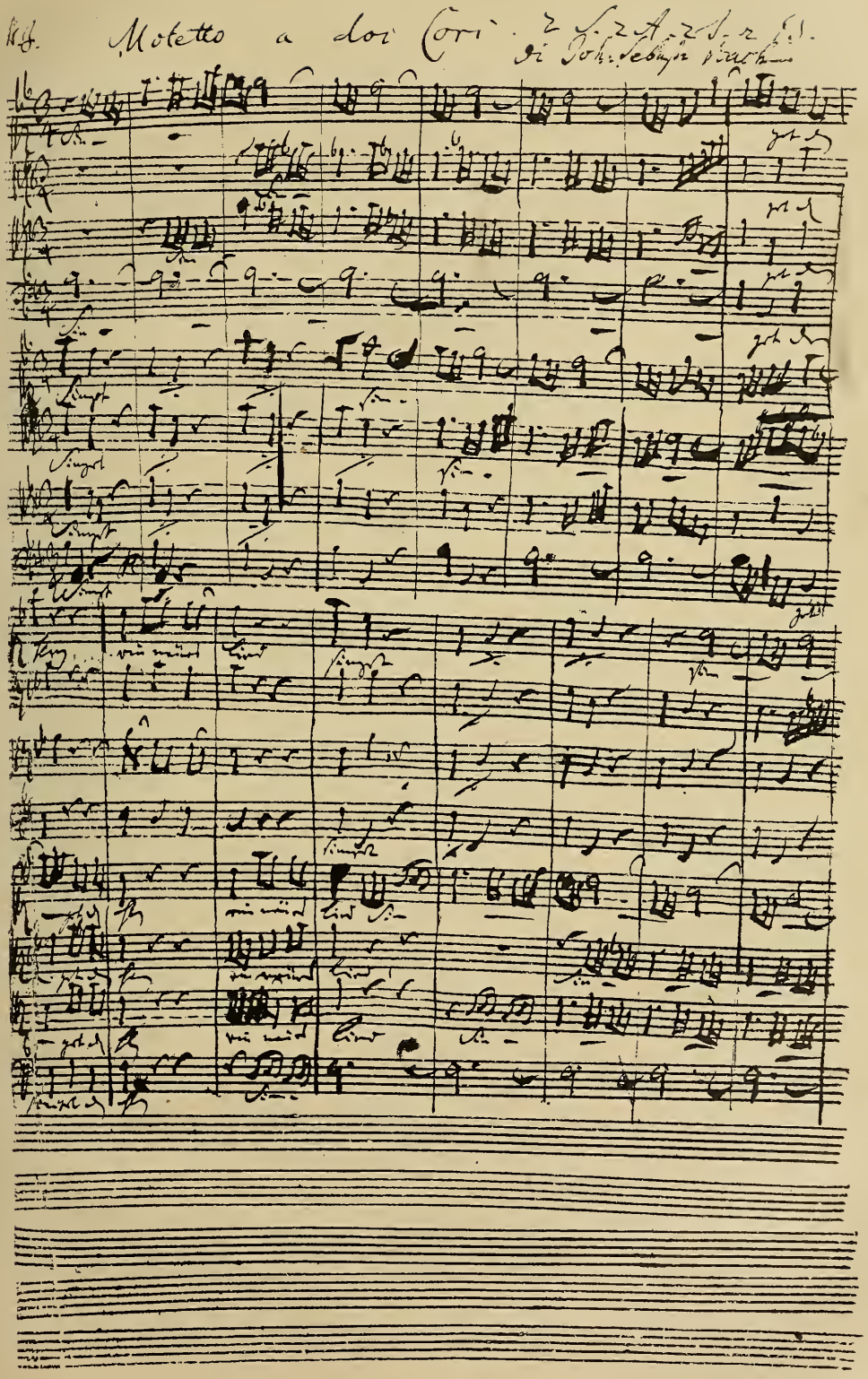
*) Prof. Dr. S. Jadassohn: Zur Einführung in Bachs Matthäus-Passion (Schlesische Verlagsanstalt, Berlin).

Grundformen. Die heutige Gestalt des Werkes stützt sich im wesentlichen auf die Neubearbeitung, die Bach für die Wiederaufführung im Jahre 1727 vornahm. Doch besserte er auch noch bei zwei späteren Aufführungen an dem Werke herum. Der Hauptchoral der Johannespassion ist Stockmanns Passionslied „Jesu Leiden, Pein und Tod", eine lyrische Betrachtung des Leidens Christi, genau in der Art wie die Lieder: „O Lamm Gottes, hoch erhaben", „Als Jesus an dem Kreuze stund", „O Mensch bewein". Das letztgenannte Lied fand bekanntlich in der Matthäuspassion Verwendung; „Jesu Leiden" in der Johannespassion — ein Beweis, wie Bach das Volkstümliche in seiner Kunst mit Vorliebe berücksichtigte und durch seine Kunst hob und verklärte. Abweichend von der Matthäuspassion ist der abschließenden Chorarie der „Tochter Zions": „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" noch der herrliche Choral angefügt „Ach Herr, laß dein lieb' Engelein". Er schließt sich unmittelbar als ein allgemeines Gebet an den von der „Tochter Zions" in jenem Chore ausgesprochenen Wunsch an: „und bringt auch mich zur Ruh'".

Während diese beiden Passionen jetzt ungemein populär geworden und überall, wo größere Chorvereine existieren, zu hören sind, ist das erhabenste und gewaltigste Werk, das Bach auf dem Gebiete der Kirchenmusik schuf, schon infolge seiner ungleich größeren Aufführungsschwierigkeiten immer noch etwas Besonderes im Konzertleben geblieben. Es ist die große Messe in H-Moll, die „Hohe Messe", Bachs Missa Solemnis, der später nur die Beethovensche und allenfalls diejenige, welche Liszt zur Einweihung des Graner Domes schrieb, an die Seite gesetzt werden konnte. Doch muß man bei dieser Zusammenstellung wohl bedenken, daß Liszt wie Beethoven, der ja jenen anregte, aus einer ganz anderen Gefühlssphäre heraus an den Messetext herantraten und ihn auch in einem ganz anderen Stile behandelten wie Bach. Letzteres liegt schon in der allgemeinen musikalischen Entwicklung begründet, die mit dem sogenannten „letzten Beethoven" bereits vollständig in die eigentliche Moderne eintrat. Ersteres besonders darin, daß Liszt mit ganzer Seele und Beethoven wenigstens äußerlich dem Katholizismus angehörte, Bach aber durch und durch Protestant war. Nun scheint es, wie Albert Schweitzer in seinem vortrefflichen Buche über den Altmeister schreibt*), als ob letzterer hier eine wirklich katholische Messe schreiben gewollt hätte: „er bestrebt sich, das Großartig-Objektive des Glaubens zur Darstellung zu bringen. Auch das Glanzvoll-Prächtige gewisser Hauptchöre mutet katholisch an. Und doch tragen andere Stücke wieder das subjektive, innerliche Wesen an sich, das den Kantaten eigen ist und das man als das Protestantische an Bachs Frömmigkeit bezeichnen könnte. Das Großartige und das Innige durchdringen sich nicht; sie gehen nebeneinander her; sie lösen sich ab, wie das Objektive und Subjektive in der Frömmigkeit Bachs; darum ist die H-Moll-Messe katholisch und protestantisch zugleich, und dabei so rätselhaft und unergründlich tief, wie das religiöse Gefühl des Meisters."

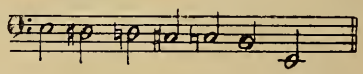
Natürlich läßt sich diese Riesenmesse für gewöhnlich ebensowenig im Kultus verwenden wie ihre Beethovensche Nachbarin. Bach selber benutzte aber Teile davon bei seinen Gottesdiensten in Leipzig. Die Anregung zu dem Werke war wieder einmal der katholische Hof in Dresden. Als Bach 1733 um die Verleihung des Prädikates „Hofcompositeur" einkam, fügte er seinem Gesuche die Stimmen zum Kyrie und Gloria

*) Albert Schweitzer: J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 685



Anfang der Partitur zur Motette: „Singet dem Herrn . . ."

bei. Sie wanderten indessen unbenutzt in die Dresdener Königl. Bibliothek. Die Weiterkomposition zog sich dann über die folgenden Jahre bis 1738 hin. Ihr liegt das regelrechte Ordinarium des römisch-katholischen Hochamtes zugrunde: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei. Diese fünf großen Hauptstücke löste Bach aber in nicht weniger als 24 Einzelnummern auf. Davon sind die Chöre wieder die eigentlichen Monumente des Werkes*). Sie bevorzugen die vor Bach als Norm übliche, bei Bach selber aber sonst seltene Fünfstimmigkeit des Vokalsatzes. Doch sind auch vier-, sechs- und achtstimmige Stücke da. Gegen die Chöre stehen die Solosätze erheblich an Wert zurück. Bach machte in diesen Arien und Duetten reichlich von den sogenannten obligaten Instrumenten Gebrauch, also von solchen, die aus dem Orchester heraus gleichberechtigt neben die Singstimmen treten, solistisch mit ihnen konkurrieren. Hier ist bemerkenswert, daß eine solche obligate Solovioline im Tenorsolo des Benedictus auch von Beethoven und Liszt an gleicher Stelle verwendet wurde. Bach schöpfte für dieses sein kirchliches Hauptwerk auch hie und da aus anderen Quellen, indem er sowohl einige Intonationen des Gregorianischen Chorales als auch Stücke seiner eigenen, früheren Kantaten verwendete. Von dem berühmt gewordenen und später von Liszt zweimal zu Klavierstücken benutzten chromatischen Baßgange des Cruzifixus:



war ja hier schon früher einmal die Rede. Die autographe Originalpartitur der Hohen Messe ist heute im Besitze der Berliner Staatsbibliothek. Das ist dem „einseitigen" Händel-Forscher Chrysander zu verdanken, der sie im April 1857 von Nägeli in Zürich kaufte, und zwar auf eigenes Risiko, nur um ihre Benutzung der Bach-Gesellschaft zu ermöglichen, die in ihrer berühmten Ausgabe der Werke einen ganz unzuverlässigen, ja irreführenden Druck bewerkstelligt hatte, nachher aber den Tatbestand falsch angab und nicht einmal den Namen des selbstlosen Forschers nannte.

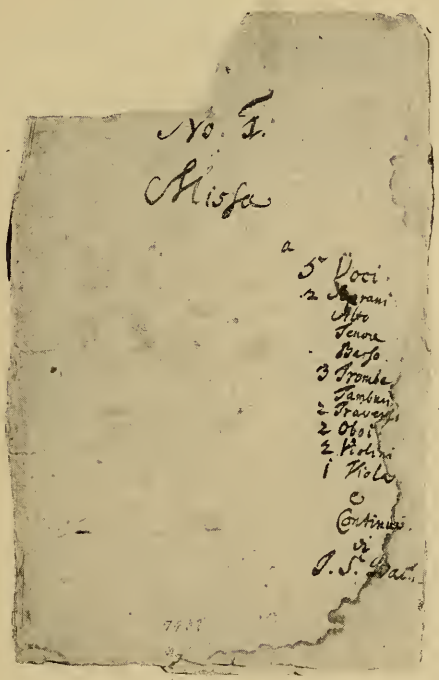
Neben der Hohen Messe findet man noch eine Anzahl kleinerer Messen verzeichnet, die aber nur in einzelnen Messesätzen bestehen und ebenfalls mit dem katholischen Hofe in Dresden zusammenhängen. Meistens sind sie aus dem Kantatenbestande zusammenkomponiert. Eine Ausnahme bildet die in F-Dur, die aber auch nur den ersten Hauptteil des Messetextes behandelt. Das einleitende Kyrie fugiert den Choral „Christe, du Lamm Gottes" und verwendet außerdem noch eine gregorianische Melodiephrase.

Gegenüber diesen Kompositionen des Messetextes weist eine andere lateinische Kirchenmusik auf den Leipziger Kultus. Dort wurde in den Abendgottesdiensten der großen Feste nach der Predigt das Magnificat, der Lucas 1, 46ff. stehende Marianische Lobgesang, aufgeführt. Bach komponierte ihn zweimal, indessen ist uns nur eine Komposition erhalten geblieben. Die aber gleich in zwei Gestalten, einer älteren in Es-Dur und einer jüngeren in D-Dur. Auch hier ist die textliche Vorlage in Chor- und Solonummern zerlegt. Zur Weihnachtszeit ließ Bach außerdem dazwischen noch Einlagen singen, die aber in der jüngeren Partitur keine Aufnahme mehr fanden. Sie fielen einem besonderen, kleinen Chor zu, der auf einer Nebenempore mit einem Positive (kleine Orgel) aufgestellt wurde. Das Orchester des Werkes ist glänzend, hat Flöten, Oboen, drei Trompeten und Pauken. Nicht zum geringsten wird die Schönheit und

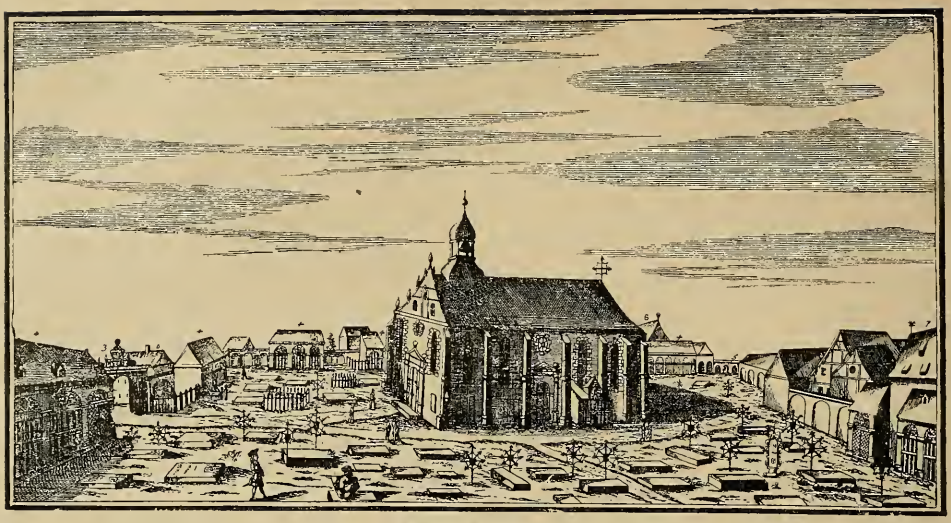
*) Vgl. Dr. Leop. Schmidt: Zur Einführung in J. S. Bachs Hohe Messe in H-Moll (Schlesische Verlagsanstalt, Berlin).

Wirkungsgröße dieses Magnificat durch die präzise Knappheit der Chorfassung gefördert. Bach zeigt sich darin wieder in seiner höchsten Meisterschaft. Das andere, erst seit Mitte vorigen Jahrhunderts verschwundene Magnificat, das der Thomaskantor und Bach-Ausgabenredakteur Rust noch 1855 bei dem Berliner Kontrapunktiker Dehn gesehen hat, war übrigens nur eine Solokomposition für Sopran.

Werfen wir nun noch einen Blick auf Bachs Motetten, ehe wir die Revue seiner Werke abbrechen. Da sowohl in der Thomas- wie in der Nicolauskirche jeden Sonntag zwei Motetten gesungen wurden, eine zu Beginn des Vormittags- und eine zu Beginn des Vespergottesdienstes, so wird Bach wohl mehr von dieser Art geschaffen haben, als uns erhalten geblieben ist. Fest steht aber auch, daß er hier meistens das singen ließ, was seit langem gang und gäbe war. Dazu kommt, daß drei von den überlieferten sechs Motetten für Begräbnisfeierlichkeiten bestimmt gewesen waren. Die sechs echten heißen: „Singet dem Herrn ein neues Lied" — „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" — „Jesu, meine Freude" — „Fürchte dich nicht" — „Komm, Jesu, komm" — „Lobet den Herren, alle Heiden". Davon haben wir die ersten beiden in Autographen, die anderen in Abschriften. Im Satze sind die erste, zweite, vierte und fünfte doppelchörig. In der Form werden die meisten mehrteilig, was bei der fünfstimmigen dritten sogar zu elf Sätzen (Variationen des Chorales) führt. Ob diese kunstvollen und schwierigen Gebilde a cappella oder mit Begleitung gesungen werden müssen, darüber war immer Meinungsverschiedenheit. Nun gab es aber zu Bachs Zeit in Deutschland keinen reinen A-cappella-Stil; a cappella hieß vielmehr der Chorgesang, in dem die Begleitung nicht selbständig auftrat, sondern sich bloß auf das Mitspielen der Singstimmen beschränkte. Zu der zweiten Motette sind außerdem die so gehaltenen Instrumentalstimmen (Orchester und Orgel) und zwar im Autographe des Komponisten überliefert. Auch innere, im Stile und Satze der Motetten selber liegende Gründe sprechen für die instrumentale Stütze, die zum mindesten in der Orgel bestehen sollte. Wenn man die heute so beliebt werdende „historische Treue" wahren will, muß man übrigens auch die Choräle in den Passionen begleiten lassen und daran nicht durch die Tatsache irre werden, daß unsere modernen großen Chöre eines wirklichen A-cappella-Gesanges längst wieder fähig geworden sind.



Titelblatt der Hohen Messe (Staatsbibliothek in Berlin)



Bachs Grabstätte
Die Leipziger Johanniskirche in der alten Gestalt mit dem Johanniskirchhof

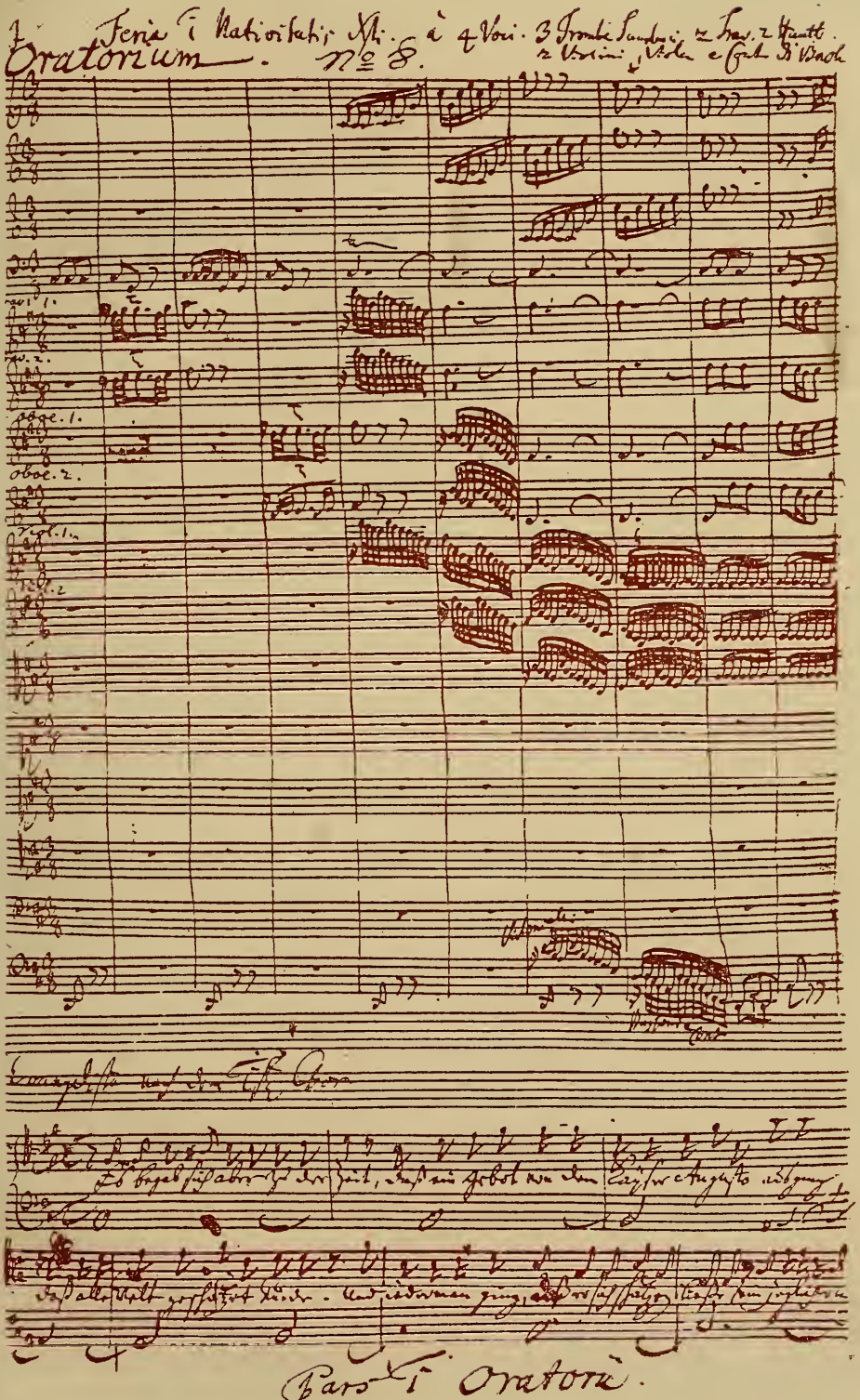
Nach dem Tode – Die Söhne

Mit dem Meister sank auch seine Kunst ins Grab. Sie hätte zunächst völliges Vergessen bedeckt, wenn nicht die Erinnerung an den gewaltigen Orgelspieler und Fugenmeister geblieben wäre. Da hat man nun immer wieder die Zeitgenossen angeklagt und die Gründe nicht gewürdigt, aus denen sich diese Sachlage ganz natürlich ergeben mußte. Äußerlich fiel hier schon in die Wagschale, daß es noch keine Presse oder doch nur eine eng begrenzte gab. Gedruckt wurde von den Werken fast nichts, und für das wenige, was vervielfältigt werden konnte, fehlte die Propaganda des Verlegers und des Musikalienhändlers. Das Zeitungswesen lag noch in den Windeln; es war noch nicht jene Macht geworden, die große Geister durch Totschweigen unterdrücken, kleine aber durch Massensuggestion vorübergehend berühmt machen kann. Schwerer wiegen die tieferen, inneren Gründe. Es wurde Scheibes Kritik an Bach erwähnt, die den Fortschritt der Zeit über die Tradition vertrat, in deren Formen der damals konservativ erscheinende Meister seine gewaltigen Denkmäler schuf. Der Kontrapunkt an sich verlor sein Ansehen, man predigte Rückkehr zur Natur und fand sie in der italischen Richtung, im Zuge zur Homophonie, zur freien Harmonie und Melodie. So kam Händel, der italische Opernkomponist, mit seinen Oratorien in den Vordergrund des zeitgenössischen Interesses und Bach mit seinen Kirchenwerken in den Hintergrund. Es dämmerte eben die neue Zeit herauf, in der die großen Klassiker der Wiener Schule Gestalt gewannen. Bachs eigene Söhne waren hier Bahnbrecher und Vorläufer. Selbst der, der als der eigentliche Stammhalter der väterlichen Kunst und als ihr genialster Vertreter galt, Wilhelm Friedemann, trat in das neue Gebiet über. Er war nicht nur der erstgeborene, sondern auch der Lieblingssohn des Vaters, der von Haus aus zum Berufsmusiker bestimmt war. Außer vom Vater wurde er vom Konzertmeister J. G. Graun gebildet, der ihn im Violinspiele unterwies. Nach seinem Abgange von

der Thomasschule studierte Friedemann an der heimischen Universität über drei Jahre lang Philosophie, Mathematik und Rechtswissenschaften. Der alte Bach nahm ihn immer auf seinen Reisen mit und sandte ihn auch, als 1729 Händel von einer italischen Reise durch Halle kam, mit einer Einladung dorthin, da er selber durch Krankheit am Aufsuchen des berühmten Landsmannes verhindert war. Friedemanns Hauptkraft lag im Orgelspiele, worin er alle Zeitgenossen, seinen großen Vater inbegriffen, übertroffen haben soll. So kam er auch 1733, im 23. Lebensjahre, als Organist an die evangelische Hofkirche in Dresden, an jene Sophienkirche, deren schöner gothischer Neubau jedem Besucher der Stadt auffällt. Hier wirkte Bach dreizehn Jahre lang, hochgeehrt, aber in seiner überragenden Größe nicht immer und von allen verstanden. Seine in dieser Zeit geschaffenen Werke sind instrumental und der neuen Richtung zugewandt, die ja an der Dresdener Oper ihre Hauptstütze hatte. Die Klavierkonzerte in D und F, das Duo für zwei Klaviere, mehrere Trios, die Mehrzahl der Symphonien und Klaviersonaten, einige Polonäsen gehören dazu. Als der Tondichter 1745 seine erste Publikation, die der D-Dur-Sonate unternahm, erlebte er damit einen Mißerfolg. Er nahm jahrs darauf seinen Abschied, lediglich um sich künstlerisch und materiell zu verbessern. Das konnte er als Organist und Musikdirektor an der Marienkirche in Halle. In den zwanzig Jahren, die er hier zubrachte, schrieb er vor allem seine Vokalwerke, deren Hauptbestand die 24 Kirchenkantaten bilden. Hier verheiratete er sich auch 1751 mit Elisabeth Georgi, der Tochter eines wohlhabenden, angesehenen Steuerbeamten. Der Ehe entsprossen drei Kinder, von denen aber nur die jüngste Tochter Sophie den Vater überlebte. Bach war in dieser langen Periode seines Lebens weder menschenscheu noch vergeßlich, weder trunksüchtig noch sonst lasterhaft; aber sein berechtigter Künstlerstolz brachte ihn in häufige Reibereien mit seinen vorgesetzten Behörden, die gern Lärm um nichts schlugen. Anderseits hätte man den Organisten wohl kaum zwanzig Jahre lang im Amte behalten. So war z. B. einmal Skandal, weil er die Kirchenpauken eigenmächtig für ein Konzert des Collegium Musicum verliehen hatte; ein andermal, weil er das Fell nicht bezahlen wollte, das ein bei der Kirchenmusik mitwirkender Student durchgepaukt hatte; dann, als Bach beim Tode des Vaters den jungen 15jährigen Christian zu Emanuel nach Berlin brachte und angesichts des gestellten, zuverlässigen Vertreters über Urlaub blieb usw. Wie angesehen Friedemann war, geht u. a. daraus hervor, daß sich 1762 der Darmstädter Hof die größte Mühe gab, ihn als Nachfolger des verstorbenen Graupner als Hofkapellmeister zu erhalten. Zwei Jahre später geschah es dann, daß Bach der Kirchenbehörde kündigte. Er war offenbar der Schikaniereien überdrüssig geworden,

blieb aber zunächst noch in Halle ansässig, wo unter seinen Schülern besonders F. W. Rust (1758—62) zu nennen ist. Im Jahre 1771 nahm der Meister eine Einladung nach Braunschweig an, wo er viele Freunde hatte. Hier bewarb er sich auch wieder um eine Organistenstelle. Beim Probespiele schlug er alle Konkurrenten aus dem Felde, aber die Sache ging dennoch fehl, weil hinter einem minderwertigen Kandidaten vollwertige Vettern standen. Von Braunschweig besuchte Bach Göttingen, wohin ihn der junge Forkel eingeladen hatte, der dort Universitätsorganist war. Ein Göttinger Konzert hatte den gewohnten großen Erfolg. Ebenso die beiden, die der berühmte Meister am 17. Mai 1774 in Berlin gab, vormittags in St. Nicolaus und nachmittags in St. Maria. Er blieb nun bis an seinen Tod (1. Juli 1784) in der Stadt, wo die vornehmsten Häuser wetteiferten, ihn als Musiklehrer zu gewinnen. Er war aber schroff und abweisend, in seinem berechtigten, aber deplazierten Künstlerstolze schwer zu haben. Nur Sarah Itzig, nachmalige Frau Levi, Mendelssohns Großmutter, die seinem Wesen wirkliches Verständnis entgegenbrachte, blieb dauernd seine Schülerin. Kirnberger führte ihn in den Kreis seiner Schülerin Prinzessin Amalia, Schwester Friedrichs II., ein, wo Bach sehr geehrt und auch materiell gefördert wurde. Leider mißbrauchten ihn Intriganten für ihre Zwecke, so daß solche wertvollen Verbindungen bald abgeschnitten wurden, er bald verlassen und in gedrückten Verhältnissen war. Eine in dieser schlimmen Zeit angefangene Oper blieb in den Anfängen. Sonst besteht ihre tondichterische Ausbeute in zwei Sonaten, den Bratschenduetten, in Flötenduetten und den wertvollen acht Fugen. Bach hinterließ seine Frau und die erwähnte, damals 26 Jahre alte Tochter Sophie. Als kurz nach seinem Tode Händels Messias zum ersten Male gegeben wurde, verwandte man den Ertrag zu ihrer Unterstützung. Die Märchen von Bachs Verkommenheit beruhen auf Klatsch, der weit über hundert Jahre lang immer wieder nachgebetet wurde. Ganz unzuverlässig ist Bitters veraltetes Werk über Seb. Bachs Söhne und der beliebte Roman von Brachvogel. Die Wahrheit ist hier durch Martin Falck an den Tag gekommen, der Friedemanns Leben und Werke in einer gründlichen und erschöpfenden Spezialarbeit behandelte (Leipzig 1913). Dort findet man auch die Werke in einem thematischen Verzeichnisse zusammengetragen und im einzelnen, historisch wie musikalisch, gewürdigt. Hier sei nur angemerkt, daß das namentlich in Stradals Klavierbegleitung bekannt gewordene Orgelkonzert in D-Moll gar nicht von Friedemann herrührt, sondern eine Übertragung des alten Bach nach Vivaldi ist.

Hatte Vater Bach hier also keineswegs eine Katastrophe zu erleben, so mußte er den Kelch der Kümmernis um den drittgeborenen Sohn Johann Gottfried Bernhard bis zur Neige auskosten. Dieser Bernhard ist nur dadurch zur Bedeutung gekommen, daß er fünf Briefe des Vaters veranlaßte, also große Seltenheiten. Vier davon fand Friedrich Schmidt auf und veröffentlichte sie in einer Licht schaffenden Abhandlung im dritten Bande der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Bernhard wurde am 11. Mai 1715 in Weimar geboren und erhielt gleich den beiden älteren Brüdern Friedemann und Emanuel eine sorgfältige Erziehung und gründliche Fachbildung. Er kam schon 1735 als Organist an die Marienkirche in Mühlhausen, dann auf Betrieb des Vaters im August 1737 an die Jakobikirche in Sangerhausen. Der mißratene Junge, der sich schon in Mühlhausen unzuverlässig gezeigt hatte, litt in Sangerhausen vollends Schiffbruch und verschwand bereits nach Jahresfrist aus der Stadt mit Hinterlassung von Schulden. Um diese handelt es sich in einem der genannten Briefe, den wir



Aus der Originalpartitur des Weihnachtsoratoriums

seines allgemein menschlichen Wertes wegen hier nachdrucken. Er ist an den Ratsherrn Klemm gerichtet, bei dem Bernhard wohnte, ohne zu bezahlen.

Hoch Edler pp.
Hochgeehrtester Herr Klemm

Ew. Hoch Edl. werden nicht ungütig nehmen, daß Dero geehrteste Zuschrift wegen abwesenheit nicht eher voder itzo beantworten können, weile erstl. vor zwey tagen von Dreßden retourniret. Mit was Schmerzen und Wehmuth aber diese Antwort abfasse, können Ew. Hoch Edl. von selbsten als ein Liebreich- und wohlmeynender Vater dero Liebsten Ehepfänder beurtheilen. Meinen (leider mißrathenen) Sohn habe seit vorm Jahre, da die Ehre hatte von Ew. Hoch Edl. viele Höflichkeiten zu genießen, nicht mit einem Auge wieder gesehen. Ew. Hoch Edl. ist auch nicht unwissend, daß damahle vor selbigen nicht alleine den Tisch, sondern auch den Mühlhäuser Wechsel (so seinen Auszug vermuthlich damahlen causirete) richtig bezahlet, sondern auch noch einige Ducaten zu Tilgung einiger Schulden zurückließ, in Meynung nunmehro ein ende genus vitae zu ergreifen. Ich muß aber mit äußerste Bestürtzung abermahligst vernehmen, daß er wieder hie und da aufgeborget, seine Lebensarth nicht im geringsten geändert, sondern sich gar absentiret und mir nicht den geringsten part seines Aufenthalts biß dato wissend gemacht. Waß soll ich mehr sagen oder thun? Da keine Vermahnung, ja keine liebreiche Vorsorge und assistence mehr zureichen will, so muß mein Creutz in Gedult tragen, meinen ungerathenen Sohn aber lediglich Göttl. Barmhertzigkeit überlassen, nicht zweifelnd, dieselbe werde mein wehmüthiges Flehen erhören, und endlich nach seinem heiligen Willen an selbigen arbeiten, daß er lerne erkennen, wie die Bekehrung einzig und allein Göttl. Güte zuzuschreiben. Da nun Ew. Hoch Edl. mich expectoriret, als habe das zuversichtliche vertrauen dieselben werden die üble Aufführung meines Kindes nicht mir imputiren, sondern überzeuget sein, daß ein getreuer Vater, dem seine Kinder ans Hertze gehen, alles suche zu bewerkstelligen, um Deroselben Wohl befördern zu helffen: Welches mich auch veranlasset, bei damahligen Dero vacance Ihrem selbigen Bestens zu empfehlen, in Hoffnung, die Sangerhäuser civilisirtere Lebensarth u. die vornehmer Gönner würden Ihn gleichmäßig zu anderer Aufführung bewegen, Derowegen auch nachmahlen gegen Ew. Hoch Edl. als den Urheber seiner Beförderung hiermit meinen schuldigsten Danck abstatte, auch nicht zweifle, Ew. Hoch Edl. werden nur in so lange Ew. Hoch Edl. Rath suchen zu disponiren mit der gedrohten mutation zu verzögern, biß ausfindig zu machen ist, wo er sich aufhalte: (Gott ist mein allwissender Zeuge, daß ihn seit vorm Jahre nicht wieder zu sehen bekommen:) um zu vernehmen, was er gesonnen fernerhin zu thun? zu bleiben um seine Lebensarth zu ändern! oder sein fortun anderwerts zu suchen? Ich will nicht gerne, daß Ew. Hoch Edl. Rath mit selbigen soll beläftigt seyn sondern nur noch so viel patience mir ausbitten, biß er wieder zum Vorscheine komme, oder man sonsten erfahren könne, wohin er sich gewendet. Da auch verschiedene creditores sich bey mir gemeldet, ich aber ohne meines Sohnes mündlichen oder schriftliche Geständniß zu derenselben Zahlung nicht wohl verstehen kann (wie in allen Rechten gegründet) als ersuche Ew. Hoch Edl. gantz dienstlich, daß dieselben die Gütigkeit haben und genaue Erkundigung seines aufenthalts einziehen, da nur so dann sichere Nachricht zu ertheilen belieben mögen, um so dann die letzte Hand anzulegen u. zu versuchen, ob unter Göttl. Beystande das verstockte Hertz gewonnen u. zur Erkändnüß gebracht werden könne. Da Er auch bishero das Glück gehabt bei Ew. Hoch Edl. zu logieren, als will mir zugleich ausbitten, mich zu benachrichtigen, ob er seine wenige meublen mit genommen oder was noch von denenselben vorhanden. In Erwartung baldigster Antwort, auch anwünschen gvergnügtere Ferien wie der ich haben werde, beharre nebst gehorsamster Empfehlung an Dero Frau Gemahlin

Ew. Hoch Edl.
gantz ergebenster Diener
Joh. Seb. Bach

Leipzig, d.
24. May 1738

Bernhard Bach tauchte in Jena wieder auf, wo er aber bereits am 27. Mai 1739 „am hitzigen Fieber" starb, wie der amtliche Bericht meldete. Es wirkte dort ein Vetter seines Vaters, Johann Nikolaus Bach (1662—1753), der nicht mit ihm verwechselt werden darf. Für die Geschichte der Bachschen Kunst bedeutet dieser Sohn natürlich nichts.

Um so höher wurde immer der zweite aus der ersten Ehe, der 1714 am 8. März in Weimar geborene Karl Philipp Emanuel eingeschätzt. Auch er erlernte die väterliche Kunst an der Quelle, besuchte die Thomasschule, die Universität und wollte dann seine juristischen Studien in Frankfurt a. d. Oder fortsetzen, wo er einen Musikverein gründete, dann aber 1738 nach Berlin ging. Von dort berief ihn der Kronprinz nach Rheinsberg. Als dieser 1740 als Friedrich II. den preußischen Thron bestieg, ernannte er seinen Begleiter zum Kammercembalisten. Der Verlauf dieser Amtszeit ist bekannt, auch vom Erscheinen des alten Bach an Friedrichs Hofe schon gesprochen. Emanuel blieb 27 lange Jahre. Zuletzt wurde aber der Zwiespalt zwischen dem Geschmacke des Königs und dem des Kapellmeisters so groß, daß letzterer sich fortsehnte. Dazu kam, daß Friedrich im großen Kriege wenig Zeit und Sammlung für seine Lieblingskunst fand. Er ließ seinen Bach 1767 nach Hamburg weiterziehen, wo selbiger Kantor am Johanneum und damit Musikregent über die fünf Hauptkirchen wurde. Das blieb er in Ehren wieder 21 Jahre lang, bis ihn am 14. Dezember 1788 Freund Hein ins unbekannte Land berief.

Karl Philipp Emanuel Bach

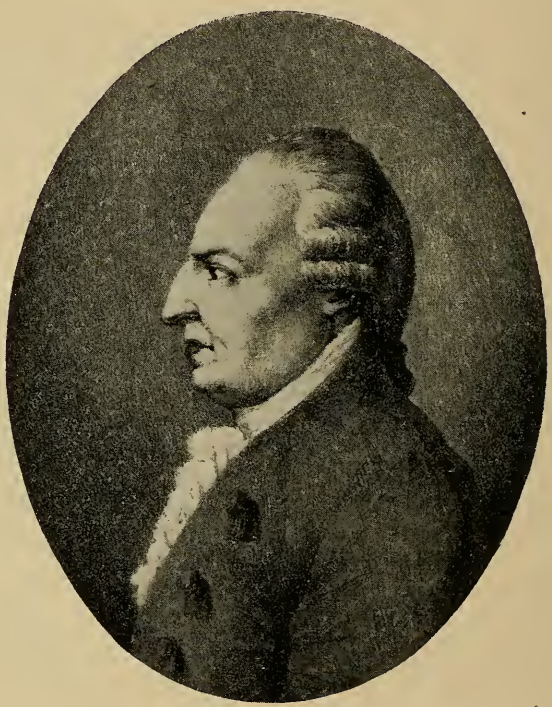
Emanuel war ein solider, echt bürgerlicher, aber weltkluger Mann, der an allen Lebensverhältnissen möglichst die gute Seite herausfuchte und sich daher stets trefflich mit ihnen abfand. Wenn unbedingt nötig, opferte er dabei auch den eigenen Standpunkt. Musikalisch vertrat er die neue, harmonisch-homophone Richtung, den sogenannten galanten Stil, doch nicht halb mit der Genialität wie sein jüngster Bruder Johann Christian, der nachmals ebenso unterschätzt wurde, wie Emanuel bis auf unsere Tage hin überschätzt blieb. Fleißig und fruchtbar, lieferte er an geistlicher Musik viele Kantaten, 22 Passionen, zwei Oratorien u. a. m., was aber alles schnell verblaßte. Wertvoller sind seine Instrumentalwerke und zwar besonders die für Klavier, deren Einfluß sich in denen Joseph Haydns widerspiegelt. Allerdings waren in der Sonatenform die Süddeutschen schon weiter gewesen; hier hatte die Mannheimer Schule Großes geleistet, die triebkräftigen Sprößlinge zur hochklassischen Epoche geliefert, was aufgedeckt zu haben besonders Hugo Riemanns Verdienst bleibt. Doch hielt auch ein Beethoven etwas auf Emanuel Bach, obwohl er der einzige Großmeister ist, der sich in seinem späteren Stile wieder dem Wesen des alten Sebastian nähert. Emanuels Kunst klang weit eindringlicher im Norden nach. Freilich mag seine Klaviersonaten heute niemand mehr gern spielen, während doch diejenigen Domenico Scarlattis wirkungsvoll und begehrt, in ihren pianistischen Gegenwartswerten unbestritten geblieben sind. Um so höher schätzen wir Emanuel Bach aber in seinem Lehrwerke „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen mit Exempeln und 18 Probestücken in sechs Sonaten erläutert",

dessen erster Teil 1753 erschien, während der zweite, der die Lehre vom Generalbaßspiele und vom freien Phantasieren enthält, erst sieben Jahre später folgte. Zusammen mit dem „Versuch die Flöte traversière zu spielen", den Friedrichs II. Flötenlehrer Quanz 1752 herausgab, bildet jenes Werk die reinste und ergiebigste Doppelquelle für unsere Kenntnis der damaligen Musikpraxis. Diese beiden Hauptwerke sind denn auch

Titelblatt zu Gellerts geistlichen Oden und Liedern
Vertont von Carl Philipp Emanuel Bach

mit Recht in unseren Tagen neu herausgegeben worden. Für das Bachsche könnte man in Couperins Art de toucher le clavecin einen Vorläufer aufstellen. Tatsache ist, daß Haydn aus ihm viel gelernt hat, dagegen gehen Mozarts Lehrbeziehungen ausschließlich auf den Londoner und nicht auf den Hamburger Bach zurück. Auf dem Gebiete der Vokalmusik ist letzterer für die Entwicklung des Sololiedes bedeutend. Hier bot sich seiner Neigung für den neuen, homophonen Stil ein jungfräuliches Feld dar. Als Chr. F. Gellert 1757 seine geistlichen Oden und Lieder herausgab, setzte sie Philipp Emanuel Bach sofort in Musik. Neue nach Gellert erschienen 1764; dann komponierte er Stolberg; seine Cramerschen Psalmen erschienen 1773, seine Melodien zu Sturms geistlichen Gesängen 1780; daneben dann noch gegen hundert weltliche Lieder. Reichardt, Schulz, Zelter u. a. Vertreter der Anfänge des modernen Liedes sind ohne Bachs Vorarbeit nicht denkbar. Bachs Hamburger Haus war berühmt; dort sprachen alle namhaften Reisenden vor. Zu den engeren Freunden gehörten Klopstock und Reimarus. Das Familienleben war behaglich. Bach hatte sich in Berlin gleich nach seiner Anstellung mit der Tochter eines Weinhändlers verheiratet, die ihm Nachkommenschaft beiderlei

Geschlechts bescherte. Davon wurde allerdings der jüngste Sohn, laut Forkel, der Schrecken des Vaters; nicht weil er etwa ein Taugenichts war, sondern weil er ausgeprägtes Malertalent hatte. Er hieß nach dem berühmten Großvater Sebastian und starb noch zu Lebzeiten des Vaters in Rom, kaum 26 Jahre alt. Bach hielt den Vater und dessen Kunst in hohen Ehren, konnte aber für letztere nicht viel tun. Selbst Kirchenkantaten aufzuführen, war in Hamburg nicht leicht möglich, weil die Verhältnisse dafür allzu ungünstig lagen. Wertvolles leistete Emanuel aber, indem er des Vaters vierstimmige Choräle bearbeitete und sammelte, die sonst wohl nur verfälscht und verstümmelt auf uns gekommen wären. Ein Berliner Verleger hatte die Sammlung selbständig unternommen und derartiges geleistet, daß Bach öffentlich davor warnen mußte. Rechtsschutz des geistigen Eigentums gab es ja noch nicht. Bach setzte sich für seine Ausgabe mit Breitkopf in Verbindung; da erschien der erste Teil, 100 Stück, 1765 und der andere, 370 Nummern, 1783, also kurz vor dem Tode des Herausgebers.



Johann Christian Bach

Wenn nun die starke Übermalung, der das Bild von Emanuel Bachs geschichtlicher Größe traditionell ausgesetzt blieb, heutzutage etwas reduziert werden muß, so ist inzwischen dasjenige von Johann Christian Bach in London in ein wesentlich bedeutenderes Licht geraten, als ihm bisher vergönnt wurde. Die Art, wie dieser genialste Sohn des großen Sebastian bis auf unsere Tage hin verkleinert wurde, geht auf keine Kuhhaut. Und dabei kannten die abfälligen Kritiker weder die Werke noch die Persönlichkeit des großen Mannes anders als vom Hörensagen. Darin trat ja nun jetzt ein Umschwung ein, seitdem dieser Londoner Bach an sich die Methode der modernen Musikforschung erfuhr und die unverblaßte Schönheit seiner Werke auch hie und da im Konzertsaale aufleuchtete. Als sein großer Vater starb, war Johann Christian erst 15 Jahre alt, aber bereits so hoch in des Verblichenen musikalischer Wertschätzung gestiegen, daß der ihm noch zu seinen Lebzeiten seine drei schönsten Klaviere mit Pedal schenkte, was dann den Neid der beiden ältesten Brüder Friedmann und Emanuel dermaßen erregte, daß sie die Schenkung anfochten und nicht außerhalb der gemeinsamen Erbmasse lassen wollten. Da griff aber Christians Vormund Görner energisch ein und verhalf seinem Mündel zum Rechte. Der Junge kam nun nach Berlin zu Emanuel, der ihn gewissenhaft weiter unterrichtete. Hier ging er aber bald in der Richtung

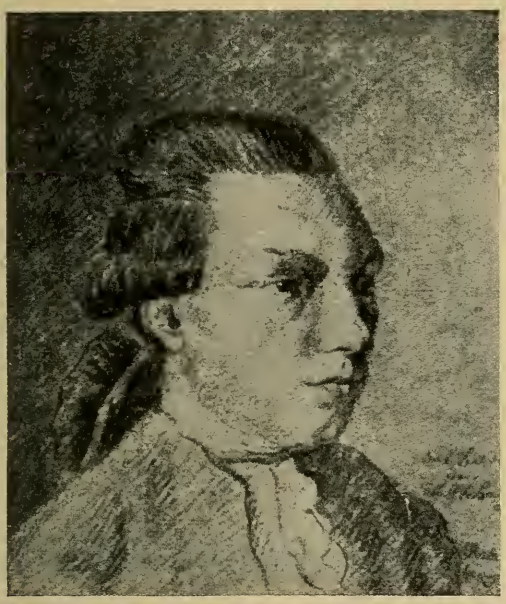
der italischen Oper auf; er fand da in genialem Instinkte den Weg, der seine Zukunft bedeutete, und 1754 wanderte er über die Alpen, im Süden an der Quelle zu schöpfen — der erste und einzige Bach, der gleich Händel dem Zuge der modernen Musikbildung folgte. Man pflegt immer zu bedauern, daß der alte Bach den glänzenden Aufstieg, den sein begabtester Sohn von Italien aus nahm, nicht mehr als Freude seiner letzten Tage genossen habe, bedenkt aber nicht, daß Johann Christian, wenn der Vater weitergelebt hätte, nie nach dem Süden gekommen, sondern gleich seinen Brüdern in der alten absterbenden Schule hängen geblieben wäre. Auch hier richtete der Zufall oder, wenn man lieber will, die Vorsehung die Sache am besten ein. Sagen- und Romanbildung umnebelten nun die Vorgänge, bis Max Schwarz in einer gründlichen Abhandlung (Sammelbde. d. Internat. Musikges., 2. Jahrg., 1900 bis 01) wieder festen historischen Boden schuf. Christian reiste nach Mailand, wohin man ihn an einen kunstverständigen und opferfähigen Mäzen, den Grafen Agostino Litta empfohlen hatte. Dieser gewährte ihm die Mittel, zunächst bei P. Martini in Bologna weiterzustudieren. Der große Musikgelehrte und Kontrapunktiker hielt bald die größten Stücke auf seinen jungen Schüler und wollte auch kein Honorar von Litta, da „sein schönster Lohn ja Bach selber wäre". Der wurde dann 1757 auch noch nach Neapel geschickt, dessen Opernschule im Zenit ihrer Blüte stand. In Mailand fungierte der junge Bacchi als Direktor der gräflichen Hausmusik. Als Tonsetzer trat er zunächst hauptsächlich mit Kirchenwerken auf, 1761 aber auch in Neapel mit größtem Erfolge als Opernkomponist. Jahrs zuvor war er, der inzwischen zum Katholizismus übergetreten, in Mailand Domorganist geworden. Ein überschrittener Urlaub nach Bologna zu abermaligen Studien bei P. Martini brachte ihn in ähnliche Konflikte mit den Kirchenvorgesetzten wie einst den Vater in Arnstadt. Seine andauernden Erfolge in der Oper veranlaßten nun (1762) seine Einladung nach London. Sie bereitete der Mailänder Herrlichkeit ein weder beabsichtigtes noch geahntes Ende. Die erste Londoner Oper Orione hatte im Februar 1763 solchen Erfolg, daß Bach in die glänzendsten Verhältnisse kam und nicht wieder nach Mailand zurückkehrte. Er wurde auch zum Hofmusiklehrer ernannt, was allein 300 Pfund Jahresgehalt einbrachte, gegen die die 800 Lire der Domorganistenstelle nicht aufkommen konnten. Dazu kamen glänzende Einnahmen aus der Oper, aus sonstigen Kompositionen, Konzerten und Privatunterricht. So dirigierte Bach z. B. seit 1764 die großen Subskriptionskonzerte, die sog. Bach-Abel-Konzerte, die im Londoner Musikleben tonangebend waren. Bach war eben unermüdlich fleißig und dazu ein wohltätiger Mensch, der überall, wo es zu helfen galt, mit vollen Händen austeilte. Er unterstützte den nachmals berühmten Pianisten J. B. Cramer lange Zeit und ließ ihn sogar bei sich wohnen. Ebenso opferte er sich für die Ausbildung und das Wohl seines Neffen Wilhelm aus Bückeburg auf, dessen Erziehung der dortige Bruder Joh. Christoph Friedrich vertrauensvoll in seine Hand gelegt hatte. Auch zu Emanuel in Hamburg blieb er stets in guten Beziehungen. Seit 1767 war der gefeierte Künstler mit der Opernsängerin Cecilia Grassi verheiratet, die aus Italien nach London gekommen war. Er ging nicht oft aus London heraus; 1772 und 1774 war er in Mannheim, 1778 in Paris, um Opern aufzuführen. P. Martini, dessen Urteil von der ganzen musikalischen Welt gesucht und als unfehlbar verehrt wurde, hielt auf seinen ehemaligen Schüler so viel, daß er sich ein Ölbild von ihm malen ließ, um es unter die Porträts der Großen zu hängen. Man sieht es noch heute in der Meistergalerie,

die die Wände des Konzertsaales im Liceo musicale zu Bologna ziert. Bach starb allzufrüh am 1. Januar 1782. Als Künstler einer Übergangsperiode mußte er naturgemäß bald in den Hintergrund geraten, aber sein Unvergängliches lebte in dem Genius weiter, der so viel von ihm gelernt hatte und zeitlebens mit Liebe und Verehrung an ihm hing: in Mozart. Dieser kam im April 1764 nach London und war dort fünfviertel Jahre lang Bachs Schüler. Es zeigt sich das nicht nur in seinen früheren Klavierwerken, die denen Bachs zum Verwechseln ähnlich sind, sondern auch in seinen Symphonien und Opern. Über Bachs Opern und deren Einfluß auf Mozart veröffentlichte H. Abert eine besondere Arbeit (Zeitschr. f. Musikwissensch. I, 6, 1919). Daß Mozart hingegen auf Emanuel Bach als den Meister aller verwiesen hätte, ist eine geschwätzige Anekdote, die von Rochlitz in Kurs gesetzt wurde und immer noch nachgeplappert wird. Emanuel Bach hat überhaupt keinen Einfluß auf den großen Genius gehabt, und schon H. Ehrlich trat hier für den Londoner Bach in die Schranken*). Dieser überragte den Hamburger Bruder um Haupteslänge, und es ist zu bedauern, daß man wenigstens seine Hauptwerke noch nicht als „Denkmäler der Tonkunst" herausgebracht hat. Es ist des genannten M. Schwarz Verdienst, in seiner Arbeit das erste zuverlässige Verzeichnis der bekannt gewordenen Werke zusammengestellt zu haben. Da findet man 17 Opern, worunter ein mit Gluck gemeinsam komponierter Orfeo, zwei Oratorien, viele Chöre, Kantaten, Kanzonetten und Arien; eine lange Reihe symphonischer Werke, in denen schon Klarinetten verwendet sind, Klavierkonzerte und Sonaten, deren Studium für den heutigen Pianisten weit ersprießlicher wäre als das derjenigen Emanuel Bachs, vierhändige Klaviersachen, die als Neuheit dastehen und wieder von dem jungen Mozart angeregt waren; eine Menge Kammermusik: Violinsonaten, Trios, Quartette, Quintette usw.; schließlich die Kirchenmusik, die alle in die Mailänder Periode und der Tradition angehören, also sekundärer Art sind. So ist hier vom Wege des Vaters Sebastian nirgends eine Spur übrig geblieben. Eine Symphonie, die L. Landshoff im April 1918 in Berlin aufführte, trieb ganz in Mozarts Bannkreis hinein und war auch in der Orchesterfarbe schön.

Der vorhin erwähnte Bückeburger Johann Christoph Friedrich Bach ist besonders wegen seiner Verbindung mit Herder wichtig. Herder erscheint insofern als ein Progone Rich. Wagners, als er statt der Oper und des Dramas ein Universalbühnenkunstwerk anstrebte und dafür als Dichter praktisch tätig war. Friedrich Bach, der andere musikalisch bedeutende Sohn aus zweiter Ehe, der am 21. Juni 1732 in Leipzig geboren war und dort die übliche Fach- und Allgemeinbildung, letztere wieder in der juristischen Fakultät, erhalten hatte, wurde schon mit 18 Jahren in der Bückeburger Hofkapelle angestellt und 1756 deren Direktor. Als Graf Wilhelm von Schaumburg 1748 zur Regierung gekommen war, hatte er, der sich selber auf seinen ausländischen Reisen den Künsten zugewendet, die Kapelle völlig neu aufgebaut. Bach lernte dort viel von den engagierten Italiern und schloß sich ganz ihrer Kunstrichtung an. Er selber kam indessen nie in das gelobte Land, war aber 1778 einmal beim berühmten Bruder Christian in London, wo er in der herrschenden Richtung große, anregende Eindrücke erhielt. Seine Gattin Lucia Münchhausen war Sängerin und in der Hofmusik gleich ihrem Vater angestellt. Die beiden verheirateten sich 1755. Bach war in erster Linie

*) Kulturgeschichte des Klavierspiels, in „Modernes Musikleben", Berlin 1895

Klavier- und Orgelspieler, aber auch fleißiger Komponist, dessen Werke zunächst der Kirchen- und Kammermusik angehören. Er komponierte besonders die Dichtungen seines Freundes Herder, unter denen die Oper Brutus direkt auf das nachmals Wagnersche Kunstideal ausging. Ähnlich das Duodram Philoktet. Auch Herders Oratorien „Die Auferweckung des Lazarus", „Die Kindheit Jesu" und der in der Musik verloren gegangene „Fremdling auf Golgatha" wären hervorzuheben. Von den Solokantaten wurde „Die Amerikanerin" berühmt. Dieser Bückeburger Bach, der am 26. Januar 1795 nach einem soliden und tüchtigen Leben das Zeitliche segnete, fand letzthin auch seinen zuverlässigen und erschöpfenden Biographen in G. Schünemann (Jahrb. d. Neuen Bachges. 1914).



Johann Christoph Friedrich Bach

Seb. Bachs künstlerischer Nachlaß wurde an die beiden ältesten Söhne verteilt. Davon war Emanuel ein treuer Hüter des Erbes, während Friedemann Schuld trug, daß uns von den Werken seines Vaters viele verloren gingen. Ein Brief Forkels aus dem Jahre 1803, den Dörffel im 35. Bande der Ausgabe der Bachgesellschaft in der betreffenden Stelle mitteilt, wirft auf den Verlauf der Dinge ein helles Licht. Es ist von einem Jahrgange Kirchenkantaten Rede.

„Ich habe den ganzen Jahrgang von Wilh. Friedemann Bach im Hause gehabt, und zwar gerade denjenigen, der so vortrefflich über Choralmelodien gearbeitet ist. Friedem. Bach war damals in großer Noth, und forderte von mir für den eigenthümlichen Besitz des Jahrgangs zwanzig Louisd'or, für die bloße Durchsicht aber zwei Louisd'or. Ich war damals nicht reich genug, mir auf einmal zwanzig Louisd'or anzulegen, die zwei Louisd'or aber konnte ich tragen. Hätte ich das Ganze in diesem halben Jahre abschreiben lassen wollen, so würde es mir mehr als zwanzig Louisd'or gekostet haben. Ich beschloß daher, mir einige der allervorzüglichsten Stücke für meine zwei Louisd'or Kommunikationsgebühren selbst aus diesem Jahrgang abzuschreiben. Ich besitze demnach jetzt nur zwei Stücke über die Choräle „Es ist das Heil uns kommen her" und „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält". Beide Stücke sind außerordentlich schön. Der ganze Jahrgang, für welchen ich zwanzig Louisd'or bezahlen sollte, wurde hernach aus Noth für zwölf Thaler verkauft. Ich weiß aber nicht, wohin er gekommen ist."

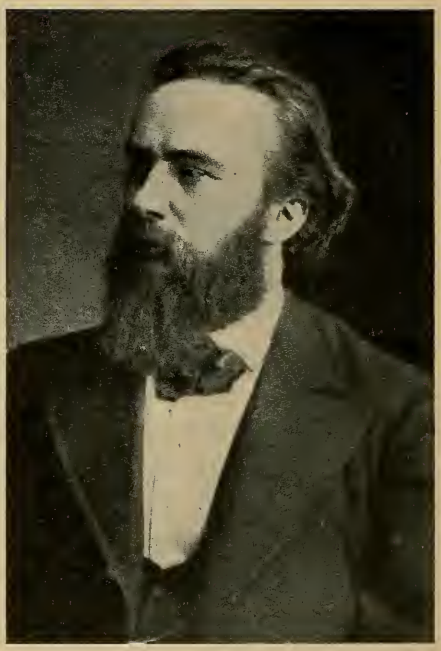
Natürlich beutete auch Emanuel seinen Schatz geschäftlich aus, aber in seinen gesetzten Lebensverhältnissen verzettelte er nichts. An Veröffentlichung durch Druck und Verlag konnte er freilich nicht denken, zumal er mit der „Kunst der Fuge" gar zu schlechte Geschäfte gemacht hatte. Waren doch von diesem Wunderwerke bis Herbst 1756 nur 30 Exemplare abgesetzt! Aber die Partituren der Kirchenkantaten wurden für Geld zum Abschreiben ausgeliehen, ein Geschäft, das nach Emanuels Tode die Witwe und nach deren Tode die Tochter fortsetzte. Diese machte das in der Todesanzeige öffentlich bekannt. Die Nachfrage war aber nie groß. Das lag in den Zeitverhältnissen. Zunächst

hatte ja die Musik ganz andere Wege genommen, als sie in Bachs alter Fugenkunst enthalten waren. Dieser vollendetsten Künstlichkeit war die Antithese unmittelbar natürlicher Einfachheit gefolgt, dem Verstande das Gefühl, der Polyphonie die Homophonie. Nun ist ja Bachs Kunst trotz ihres höchsten polyphonen Wesens auch unmittelbare Natur und zwar eine so ursprüngliche, stets neuwirkende, daß sie heute als stählender Jungborn benutzt wird, aber den Menschen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mußte sie, soweit die sie überhaupt kennen lernten, doch unter einem anderen Gesichtswinkel erscheinen. Der Durchschnitt ging eben, wie stets, mit seiner Zeit bzw. deren herrschender Mode; nur der ebenfalls stets minderzählige Überdurchschnitt konnte sich hier emanzipieren. Versagte da doch selbst der eigene Sohn Emanuel! Er bearbeitete, d. h. modelte an den Kolossen des Vaters in einer Weise herum, die wir heute glücklich als Stilverfälschung erkennen. Seine Stellung zu den gebundenen Formen des Kontrapunktes umschreibt sich klar, wenn er äußert, es sei ihm stets ein sicherer Beweis für Mangel an Genie, wenn man sich mit deren Studium abgäbe und dafür inkliniere. Dagegen pries er Hasses Partituren als neue Offenbarungen, was sie übrigens ja auch waren, denn sie sprachen das neue Kunstideal der italischen Schule aus. Damit hängt es auch zusammen, daß der von der italischen Oper ausgegangene Händel den Primat über Bach erhielt. Nicht etwa die Matthäuspassion, sondern der Messias wurde das gefeierte Werk der Zeit. Ihr größter Kritiker, Joh. Friedr. Reichardt, warf zwar beiden, Bach wie Händel, vor, daß sie zu bequem auf der alten Straße marschiert wären, stellte letzteren aber doch weit höher als jenen. Selbst in Leipzig war es mit der Pflege der Bachschen Musik aus, als J. A. Hiller, der Schöpfer des deutschen Singspieles und Gründer der ersten wirklichen Musikzeitung, Thomaskantor wurde. Er war selber freilich bei Homilius, dem Schüler Seb. Bachs in Dresden gebildet, hatte aber 1786 in Berlin mit der ersten Messiasaufführung den deutschen Händelkult in Schwung gebracht und machte in Leipzig vor allem für Händel und Hasse Propaganda. Hier war aber schon Joh. Friedr. Doles, Hillers Amtsvorgänger an St. Thomas und persönlicher Schüler Seb. Bachs, von den Pfaden seines großen Lehrmeisters abgewichen, obwohl er wenigstens noch dessen Motetten singen ließ. Er vermittelte diese auch Mozart, dem damit eine ganz neue Welt aufging. Mozart hatte bis dahin wenig vom alten Bach gewußt und dessen Werke trotz seiner Bekanntschaft mit Johann Christian Bach nur vom Hörensagen gekannt. Er hielt die Motetten, von denen er ein Kopie mitnahm, sehr hoch, fühlte sich aber doch von der Kunst Emanuel Bachs noch mehr angezogen, was ja auch kein Wunder war. Emanuel hätte als Kirchenmusikdirektor in Hamburg schon etwas für die Werke seines Vaters getan, wenn dort die Chor- und Orchesterzustände nicht zu erbärmlich gewesen wären. Man hatte da überhaupt keine Neigung zur musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes. Die war in ganz Deutschland zurückgegangen; der Kantorendienst wurde auf das engste eingeschränkt, die amtlichen Chöre gingen ein, und freie Kirchenchöre im heutigen Sinne gab es noch nicht, wären auch wohl schwerlich zugelassen worden. So kann es nicht auffallen, daß Seb. Bach bald in Vergessenheit kam. Da nun auch von den Klavier- und Orgelwerken keine Drucke umliefen, stand es um sie nicht besser. Man bewunderte sie der Sage nach, kannte und spielte aber nichts davon. Am ehesten traf man noch auf eine wirkliche Kenntnis des Wohltemperierten Klavieres. Beethoven hatte es durch seinen Bonner Lehrer, den Organisten Neefe verehren gelernt und später oft seine musikalische Bibel genannt. Ein großer Schildhalter Bachs

war auch Goethes Freund Zelter, der Direktor der Berliner Singakademie. Durch ihn kam der junge Mendelssohn zu Bach, und der leitete dann ja mit seiner Wiederaufführung der Matthäuspassion die neue Ära für dessen Kunst ein. Diese neue, d. i. die gegenwärtige Ära war aber wesentlich durch Forkels Bachbiographie vorbereitet worden (1802), die ursprünglich nur als ein Kapitel in Forkels Musikgeschichte gedacht war. Sie sollte zugleich für eine Sammelausgabe der Bachschen Werke werben, die das Leipziger Bureau de Musique (nachmals Peters) vorhatte, aber nicht zustande kriegen konnte. Kurz nach der Wiederaufnahme der Matthäuspassion trat Rochlitz in seinem vielgelesenen Werke „Für Freunde der Tonkunst" (4 Bde., 1830—32) für Bachs Kunst ein. Rochlitz war aber auch werktätig und veranstaltete u. a. für Seb. Bachs jüngstes Kind Regina Susanne, das beim Tode des Vaters erst acht Jahre alt war, eine Geldsammlung, zu der Beethoven als einer der ersten Spender beitrug.

Das Eis war gebrochen. Zunächst blieb die Matthäuspassion im regelmäßigen Karwochenbestande der Berliner Singakademie, neben Grauns Tod Jesu. Es folgten noch in den dreißiger Jahren Aufführungen in Frankfurt a. M., Breslau, Königsberg, Dresden und Kassel. Leipzig folgte erst 1841, als Mendelssohn dort ans Ruder gekommen war. Die Johannespassion feierte in der Berliner Singakademie gleichfalls ihre Auferstehung (1833); 1835 folgte die H-Moll-Messe, für die schon vorher Schelble in Frankfurt mit seinen Cäcilienvereine Propaganda gemacht hatte. Langsamer ging es mit den Kirchenkantaten. Für sie trat Joh. Theod. Mosewius, der Gründer der Breslauer Singakademie, auch mit der Schrift „Joh. Seb. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen" (1845) ein. In Leipzig waren vorher unter den Kantoren Aug. Eberhard Müller und Joh. Gottfr. Schicht bessere Zeiten an Sankt Thomas gewesen. Im großen und ganzen wurden aber vor den Kantaten die Kirchentüren geschlossen: der wieder herrschende Pietismus und Rationalismus verwarf alle Kirchenmusikwerke des 18. Jahrhunderts, da sie sich an die Opernformen lehnten und der wirklichen Erbauung im Wege ständen. Man empfahl an ihrer Statt die Literatur der vorbachschen Zeit. Auch mit den Drucken wollte es nicht recht vorwärts. Die Kantate „Ein' feste Burg", die Breitkopfs 1821 herausbrachten, erwies sich als Ladenhüter. Besser ging wieder nur das Wohltemperierte Klavier, das zuerst Simrock (Bonn 1800) druckte, nachdem es jahrs zuvor bei Kollman in London erschienen war. Peters ließ hier aber von seinem Plane, die Instrumentalwerke im Ganzen herauszubringen, nicht ab und konnte in den vierziger Jahren wenigstens die Orgelwerke (Griepenkerl und Roitzsch) an die Organisten schicken. So wurde immerhin der Boden vorbereitet. Als sich 1843 die englische Händelgesellschaft für die Gesamtausgabe der Werke ihres Meisters auftat, prophezeite Rob. Schumann für Deutschland eine große Bachausgabe. Er befand sich denn auch bereits im Sommer 1850 im Vorstande der deutschen Bachgesellschaft, auf die Schelble, der Sänger und Bachsammler Franz Hauser, der Thomaskantor Moritz Hauptmann u. a. hingewirkt hatten. Außer Forkel und Hauser sammelten besonders Chr. Fr. Schwencke, der Amtsnachfolger Emanuel Bachs in Hamburg, Schicht und Georg Pölchau, der Bibliothekar der Berliner Singakademie, Bachsche Handschriften. Pölchau kaufte auch den Nachlaß Emanuel Bachs auf. Seine Sammlung kam an die damalige Kgl. Bibliothek in Berlin, die bald der Mittelpunkt des Bachbesitzes wurde. Die Arbeiten der Bachgesellschaft rückten zunächst unter allerhand Schwierigkeiten vor. Sie wurden ehrenamtlich betrieben und überstiegen die Kräfte der Mitwirkenden. Deshalb über-

trug man vom neunten Jahrgange an die Redaktionsarbeit Wilh. Rust als Berufs- und Lebensaufgabe. Rust legte das Amt erst 1882 nieder, nachdem er zuvor Thomaskantor geworden war und dadurch seine ganze Kraft in Anspruch genommen sah. Ärger über Spittas Kritik an seiner Tätigkeit war an dem Rücktritte mitschuldig. Spitta hatte inzwischen seine Biographie Seb. Bachs (2 Bde., 1874 und 1882) herausgebracht, die bis heute grundlegend blieb, obwohl sie hie und da im Urteile verfehlt und auch überholt ist. Dagegen sind des Finanzministers Bitters Werke — J. S. Bach, Biographie, 2 Bde., 1865, 4 Bde., 1881, ferner „Karl Philipp Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder", 2 Bde., 1868 — völlig erledigt, obwohl die Bachbiographie ihrerzeit viel genützt hat.



Philipp Spitta

An Rusts Stelle traten nun Männer wie Dörffel, Ernst Naumann, Franz Wüllner usw. Im Januar 1900 konnte dem Direktorium der letzte, 46. Jahrgang, vorgelegt werden: das Ziel war trotz aller Hemmnisse erreicht. Zu diesen gehörte besonders die ungenügende Beteiligung an der Subskription. Da mußte immer die begeisterte Propaganda eines Liszt, Hauser und später auch Brahms eingreifen. Schuld an der mißlichen Lage trug das Geschäftsprinzip, das z. B. zunächst überhaupt keine Abgabe einzelner Bände und dann nur zu unerschwinglichen Preisen duldete. So fehlten die Käufer, und die Subskribenten mehrten sich nicht. Diese waren aber nicht auf Deutschland beschränkt. Namentlich in Frankreich war man begeistert. Gounod, St. Saëns, Guilmant, Widor und andere Träger glänzender Namen standen obenan. Dort hat Seb. Bach besonders die Entwicklung der neueren Organistenschule beeinflußt.

Waren nun auch die große Ausgabe der Werke und Spittas Biographie die besten und idealen Denkmäler, die dem großen Genius gesetzt wurden, so dachte man auch an solche von Stein und Erz. Mendelssohn fing an, wieder Orgel zu üben und Benefizkonzerte zu geben, um ein Denkmal für Leipzig zu ermöglichen. Es kam vor die jetzt verschwundene Thomasschule und wurde im April 1843 enthüllt. Heute ist noch ein zweites da, mit der Porträtstatue von Seffner. Schwieriger war es schon, die Mittel für die von Donndorf geschaffene Erzstatue aufzubringen, die den Hauptteil des Denkmales in Eisenach bildet. Hier sprang schließlich noch Liszt mit einem namhaften Beitrage ein, wofür er dann bei der Einweihung im September 1884 ignoriert wurde. Er erschien indessen doch, als ungeladener Gast, und mußte als solcher sein Billet zum Festkonzerte kaufen, was er mit überlegenem Humor getan haben soll. Seine Klavierübertragungen Bachscher Orgelwerke hatten inzwischen Schule gemacht und bis in unsere Tage hinein dermaßen eifrige Nachfolge gefunden, daß man nunmehr die Pia-

nisten ermahnen muß, in ihren Konzerten lieber Bachsche Klavieroriginale vorzutragen, als immer und ewig den Organisten ins Handwerk zu pfuschen. Diese haben mittlerweile eine zehnbändige Ausgabe der Orgelwerke zum praktischen Gebrauche erhalten, die ein neues schönes Bachdenkmal darstellt. Sie wurde von Ernst Naumann bei Breitkopf & Härtel herausgegeben. Da sind nicht nur die Manualstimmen bequem unter beide Hände verteilt, alle Stimmen zudem genau mit Finger- und Fußsatz bezeichnet, sondern auch in Register-, Tempo- und dynamischen Angaben sowie in der Phrasierung die Kenntnisse und Erfahrungen eines Bachspezialisten niedergelegt, der von antiquierter Verknöcherung und modernster Überpolitur gleich weit entfernt war.

Heute beherrscht die Neue Bachgesellschaft die Situation. Sie trat 1900 an Stelle der alten und begann zugleich in Berlin ihre regelmäßigen Bachfeste. Die von ihr herausgegebenen Jahrbücher bilden die Sammelstätte der zeitgenössischen Bachforschung. Es kamen aber auch größere neue Biographien: die französische von Pirro 1906, die 1910 in Berlin deutsch erschien; die praktisch anregende von Albert Schweitzer (Leipzig 1910); ferner die von Wolfrum, die aber im Urteile subjektiv und einseitig ist, auch durch fortwährendes Schelten auf Andersdenkende abstößt.

Zum Schlusse höre ich nun den Leser fragen, wie die Sachlage denn jetzt, in der unmittelbaren Gegenwart sei.

Im Reiche des Geistes schraubt sich die Entwicklung in Gegensätzen fort. Demnach ist es logisch, wenn jetzt auf die lange Periode der Unterschätzung von Bachs Kunst eine Überschätzung eingetreten ist. Das ist in der Geschichte der Musik nichts Neues; Mendelssohn, dessen Verdienste um Bach hier ja genügend betont wurden, mußte das gleiche, freilich umgekehrte Schicksal erleben. Mit Bach treibt man nun jetzt einen Kultus, als ob er den höchsten erreichten Gipfel in der Tonkunst darstellte und seit seinem Tode nichts von gleicher Größe mehr erschienen wäre. Massensuggestion verursachte, daß auch Leute für seine Kunst schwärmen, die in Wahrheit durch sie gelangweilt werden. Die Musik ist ja überhaupt zur Modekunst herabgesunken. Dabei ist sie aber infolge ihres abstrakten, immateriellen Wesens so exklusiv wie möglich. Volkstümlich ist sie nur in ihren niedersten Daseinsformen. Trotzdem möchte man sie als Universalmedizin gegen alle sittlichen Volksschäden benutzen und sie, die sich ausschließlich an das besonders prädestinierte Individuum wendet, in den Schulen zum Kernpunkt der Bildung machen. Bachs Kunst ist aber die allerexklusiveste und ohne sachliche Vorbildung gar nicht genießbar. Das gilt schon für ihre Formensprache, ohne deren Beherrschung ihr Geist nicht zu fassen ist. Es ist sonderbar, wie selbst die gescheitesten Köpfe diese Einheit zerlegen zu müssen glauben. Busoni schreibt in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" (S. 5 bis 6): „Der Geist eines Kunstwerkes, das Maß der Empfindung, das Menschliche, das in ihm ist — sie bleiben durch wechselnde Zeiten unverändert an Wert; die Form, die diese drei aufnahm, die Mittel, die sie ausdrückten, und der Geschmack, den die Epoche ihres Entstehens über sie ausgoß, sie sind vergänglich und rasch alternd. Geist und Empfindung bewahren ihre Art, so im Kunstwerke wie im Menschen; technische Errungenschaften, bereitwilligst erkannt und bewundert, werden überholt, oder der Geschmack wendet sich von ihnen gesättigt ab. Die vergänglichen Eigenschaften machen das „Moderne" eines Werkes aus; die unveränderlichen bewahren es davor, „altmodisch" zu werden." Bezüglich Bachs heißt im allgemeinen die Maxime: Sehet auf den Geist

und nicht auf die vergängliche Form! Ich aber halte mich — und das ist der Schluß meiner Weisheit — gerade da, wo nicht allzuviel Geist mehr zu finden ist, an die wundervolle, so märchenhaft vollendet gehandhabte Form, die ich allerdings lieber in der Studierstube lese als im Konzertsaale höre, und dann ersterbe ich immer wieder in grenzenloser Bewunderung des unvergleichlichen Genius Johann Sebastian Bach. Jeder, der die höheren kontrapunktischen Formen selbstausübend erlernen mußte, wird das verstehen.

Anhang

Systematische Übersicht über Joh. Seb. Bachs Werke

I. Vokalmusik

A. Geistliche

1. Die große Messe in H-Moll; die vier sogenannten kleinen Messen (größtenteils aus Kantatenstücken gebildet); die vier Sanktus; das Magnifikat in D-Dur.
2. Die beiden Passionen nach Matthäus und Johannes.
3. Die 198 Kirchenkantaten (darunter die fünf unvollständigen und das sogen. Himmelfahrtsoratorium); das Weihnachtsoratorium; das Osteroratorium; die Trauerode; die sechs Motetten.
4. Die geistlichen Lieder in Schemellis Gesangbuche.

B. Weltliche

1. Die 20 weltlichen Kantaten.
2. Die 3 „Arien" aus Anna Magdalena Bachs Notenbuche.

II. Instrumentalmusik

A. Für ein Instrument

1. Orgelwerke: 6 Sonaten (Trios), 18 große Präludien und Fugen, 23 weitere Präludien, Fugen, Fantasien (darunter die Passacaglia, Canzona, das Allabreve und Pastorale), 8 kleine Präludien und Fugen, 3 Tokkaten, 77 große Choralvorspiele, das „Orgelbüchlein", 4 große Choralvariationen, 4 Konzerte nach Vivaldi, Fragmente, Varianten, apokryphe Stücke.
2. Klavierwerke: je 15 zwei- und dreistimmige Inventionen (Symphonien), 7 Partiten, je 6 französische und englische Suiten, das italische Konzert, die Aria mit 30 Variationen (Goldbergsche), 7 Tokkaten, zweimal je 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten (das Wohltemperierte Klavier), 6 große Präludien oder Fantasien mit Fugen (darunter die „chromatische Fantasie"), 18 kleine Präludien, 12 einzelne Fugen und Fughetten, 4 Präludien mit Fughetten, 7 einzelne Präludien und Fantasien, 3 einzelne Suiten, 16 Konzerte nach Vivaldi, 4 Arbeiten nach Reinken und Erselius; eine Anzahl weiterer, einzeln stehender, originaler Werke (Variationen, Sonaten, Capricci, Duette, Präludien, Menuette usw.); Varianten, Fragmente und apokryphe Stücke.
3. Werke für Streichinstrumente: je 3 Sonaten und Partiten für Violine; 6 Suiten für Violoncell 7 Stücke für Laute.

B. Für zwei und drei Instrumente

1. Drei Sonaten für Klavier und Flöte; drei Sonaten für Flöte und Continuo (bezifferten Klavierbaß); sechs Sonaten für Klavier und Violine (Trios); eine Suite für Klavier und Violine; eine Sonate für zwei Violinen und Continuo (bezifferten Klavierbaß); eine Sonate für Flöte, Violine und Continuo; Sonate und Fuge für Violine und Continuo; eine Sonate für Klavier und Violine; drei Sonaten für Klavier und Viola da gamba; 4 Inventionen für Violine und Cembalo (Klavier).

C. Für größere Besetzung

1. Sieben Konzerte für Klavier mit Begleitung (Streichinstrumente und Continuo); drei Konzerte für zwei Klaviere mit Begleitung; zwei Konzerte für 3 Klaviere mit Begleitung; ein Konzert für 4 Klaviere mit Begleitung.
2. Zwei Konzerte für eine Violine mit Begleitung (Streichinstrumente und Continuo); ein Konzert für 2 Violinen mit Begleitung; ein Konzert für 4 Violinen mit Begleitung.
3. Die sechs Brandenburgischen Konzerte:
   F-Dur für 2 Hörner, 3 Oboen, Fagott, konzertante Quartgeige, Streichinstrumente und Cembalo;
   F-Dur für konzertante Trompete, Flöte, Oboe und Violine, Streichinstrumente und Cembalo;
   G-Dur für je 3 Violinen, Violen, Violoncelle mit Cembalo (Continuo);
   G-Dur für konzertante Violine mit Begleitung (2 Flöten, Streichinstrumente und Cembalo);
   D-Dur für Klavier, Flöte und Violine mit Begleitung (Streichinstrumente und Cembalo);
   B-Dur für je 2 Violen und Gamben, Violoncell und Cembalo.
4. Vier Suiten (Ouvertüren) für Orchester:
   C-Dur für 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Cembalo;
   H-Moll für Traversflöte, 2 Violinen, Viola und Cembalo;
   D-Dur für 3 Trompeten, 2 Pauken, 3 Oboen, 2 Violinen, Viola und Cembalo;
   D-Dur für 3 Trompeten, 2 Pauken, 3 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Cembalo.
5. Sinfonia (F-Dur) für 2 Jagdhörner, 3 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Cembalo; Symphoniesatz für konzertante Violine, 3 Trompeten, 2 Pauken, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola und Cembalo; Konzert für Flöte, Violine und Klavier mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo.

Beethovens Leben

von Professor Dr. Ludwig Nohl

Zweite Auflage neu bearbeitet von Dr. Paul Sakolowski

Vier starke Bände mit vielen Illustrationen und Kunst-Beilagen

Zu dieser ausführlichen und anerkannt vorzüglichen Beethoven-Biographie ist die umfangreiche Korrespondenz Beethovens eingehend berücksichtigt. Sie ist in liebevoller Verehrung des großen Meisters geschrieben, für jedermann verständlich und bietet eine Fülle von Anregung, Belehrung und künstlerischen Genusses.

Der Kunstgesang in Deutschland. Eine nationale Angelegenheit. Von Franz Emerich.

Meister des Klaviers von Anton Rubinstein. Vorträge über Klavier-Kompositionen. Mit einem Bildnis Rubinsteins.

Ein musikalisches Glaubensbekenntnis Rubinsteins, in dem er seine Meinung über alle bedeutenderen Komponisten ausspricht und seine Gefühle und Empfindungen in treffendster Weise charakterisiert und begründet.

Musikalische Rückblicke von Professor Dr. H. Reimann.

Inhalt: Vorwort / Physiologie und Musikästhetik / Otto Jahn und seine Mozartbiographie / Philipp Spitta und seine Bachbiographie / Ein Berliner Musiktheoretiker und Kritiker aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts / Haydns und Beethovens angebliche Plagiate aus kroatischen Volksliedern / Franz Schubert. Ein Gedenkblatt / Eine klassische Liedfälschung / Beethoven und Graf Oppersdorf. Ein Beitrag zur Geschichte der C-moll-Symphonie / Die erste Aufführung von Meyerbeers „Robert le Diable" in Paris am 22. November 1831 / Gioacchimo Rossini.

Opern-Handbuch von Prof. Dr. H Riemann. Repertorium der dramatisch-musikalischen Literatur (Opern, Operetten, Ballette, Melodramen, Pantomimen, Oratorien, dramatische Kantaten usw.).

Musiker- und Dichterbriefe von Paul Kuczynski. Herausgegeben von Dr. A. v. Hanstein. Enthält Briefe von Bülow / Liszt / Friedr. Kiel / Ad. Jensen / v. Goldschmidt / Servais / Reinh. Becker / Moszkowski / Scheffel / Lindner / Herrig / Grisebach u. a.

Die komische Oper nach Lortzing von Karl M. Klob. Mit einem Bildnis Rich. Wagners.

Beethovens „Missa solemnis" von Professor Dr. Richard Sternfeld Mit zahlreichen Notenbeispielen.

„Vossische Zeitung" schreibt: **Sternfelds Buch ist weitaus das beste, was über die „Missa solemnis" bisher geschrieben worden."**

Joh. Seb. Bachs „Matthäus-Passion" von Professor Dr. S. Jadassohn Mit zahlreichen Notenbeispielen.

„Kölnische Zeitung" schreibt: „In knappem Rahmen konnte Erschöpfenderes und Wertvolleres nicht geboten werden! Als Vorbereitung für das Anhören des Werkes wie zu nachträglicher Belehrung allen Musikfreunden zu empfehlen."

Joh. Seb. Bachs „Hohe Messe" (H-Moll) von Dr. phil. Leopold Schmidt Mit zahlreichen Notenbeispielen.

„Allgemeine Zeitung" schreibt: „Alles, was der Musiker und der gebildete Laie zum besseren Verständnis des Wunderwerkes nötig hat, enthält das Buch in vollstem Maße.

Richard Wagner. „Melodik und Harmonik bei Richard Wagner" von Professor Dr. S. Jadassohn.

Die durch viele Notenbeispiele verdeutlichten Ausführungen bringen Wagners Musik dem allgemeinen Verständnis näher und vertiefen den Genuß an derselben.

Prospekte überallhin kostenlos

Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) G. m. b. H.
Berlin W 35 Mu

Geschenk-Ausgaben

guter erzählender Literatur

Richard Voß: Das Opfer Neue Ausgabe — Mit ganzseitigen Federzeichnungen und Buchschmuck von Kunstmaler Walter Thamm

Ein Werk von Richard Voß bedarf keiner besonderen Empfehlung. Es sei deshalb nur auf die vornehme, geschmackvolle Ausstattung und auf den reichen künstlerischen, illustrativen Schmuck hingewiesen, wodurch die neue Ausgabe sich besonders als Geschenkbuch empfiehlt.

Frances Külpe: Mutterschaft Ein baltischer Roman

Neue Ausgabe in schöner Geschenk-Ausstattung

Es ist ein Buch begeisterter Ethik, ein liebreiches, sympathisches und unterhaltendes,

ein echtes Frauenbuch!

Frances Külpe: Der Schmerzenssohn

Neue Ausgabe auf bestem Papier — Schöne Geschenk-Einbände — Fadenheftung

Ein Buch von ergreifender Innerlichkeit von reinster, menschlicher Natürlichkeit; die Lektüre bietet weit mehr als eine oberflächliche Unterhaltung.

Frances Külpe: Drei Menschen Neue Ausgabe

Echte Sittlichkeit und tiefe Frömmigkeit durchziehen das ganze Buch und machen es zu einer genußreichen Lektüre!

Adlersfeld-Ballestrem: Heideröslein

Roman / Mit ganzseit. Federzeichn. v. Hans Lindloff

Die Urteile lauten: Dies Buch der Treue und des innigen Empfindens, wie viele Tausende hat es schon erfreut und beglückt, es ist das Lieblingsbuch der deutschen Frau.

Ernst von Wolzogen: Leidige Schönheit

Neue Ausgabe — Ein Roman im Laufschritt

Mit ganzseitigen Zeichnungen von Rolf Niczky

Unsere Verlagswerke können durch jede Buchhandlung bezogen werden
Preisangaben und Katalogsendungen macht der Verlag überallhin kostenlos

Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) G. m. b. H.
Berlin W 35 Mu

BOSTON UNIVERSITY
1 1719 02815 5952

DO NOT REMOVE
CHARGE SLIP FROM THIS POCKET
IF SLIP IS LOST PLEASE RETURN BOOK
DIRECTLY TO A CIRCULATION STAFF MEMBER.

Boston University Mugar Memorial Library

771 Commonwealth Avenue
Boston, Massachusetts 02215

GAYLORD